

<36610487110017

Deutsches



UNTER MITWIRKUNG

VON

KUGLER IN BERLIN — **PASSAVANT** IN FRANKFURT — **WAAGEN** IN BERLIN — **WIEGMANN** IN DÜSSELDORF — **SCHNAASE** IN BERLIN — **SCHULZ** IN DRESDEN — **FÖRSTER** IN MÜNCHEN — **EITELBERGER von EDELBERG** IN WIEN

HERAUSGEGEBEN

VON

FRIEDRICH EGGERS

IN BERLIN.

ZWEITER JAHRGANG.

LEIPZIG.
VERLAG VON RUDOLPH UND THEODOR OSWALD WEIGEL.
1851.

LEIPZIG,
TITELDRUCK VON J. B. HIRSCHFELD

Inhalt.

Nr. 1.

Vorrede des Herausgebers. — Fr. Eggers.
Die neuesten Werke der Malerei in München. I. — Ernst Förster.
Die heilige Veronica mit dem Schweisstuche, altdeutsches Gemälde im Besitz des Hrn. P. J. Weyer in Köln. — Ernst Weyden.
Kupferstichwerk. Deutsche Zeitgenossen nach H. Biow's Lichtbildern. — Fr. Eggers.
Zeitung. L. Berlin. Bilder in der Rocca'schen Handlung. Neue Stiche. Album für Schleswig-Holstein. — W Amsterdam. Neues Bild von Ary Scheffer (Christ rémunérateur). Bilderlotterie. — London. Das Ausstellungsgebäude.
Novitätenschau.
Kunst-Auctions-Anzeige.
(Anzeiger Nr. 1.)

Nr. 2.

Ueber den Begriff des Dramatischen in der bildenden Kunst, mit besonderer Beziehung auf die geschichtliche Malerei. — Ernst Guhl.
Die neuesten Werke der Malerei in München. I. (Forts.) — Ernst Förster.
Siegelabgüsse. — Th. Sündermahler.
Zur Kupferstich- und Holzschnittkunde. Der Meister A. G. — C. Becker.
Kunstliteratur. Die Entwickelung der Gottesidee etc. von Theodor Kaufmann. — Fr. Eggers.
Zeitung. Berlin im Jan. Gedächtnissmedaille für den Grafen von Brandenburg. Der Bau des Schweriner Schlosses.
Kunstvereine. Aus dem Bericht des K.-V. für das Königreich Hannover vom 1. Mai 1849 bis dahin 1850.

Nr. 3.

Ueber den Begriff des Dramatischen in der bildenden Kunst etc. (Schluss). — Ernst Guhl.
Das Herder-Zimmer im Schlosse zu Weimar. — ef.
Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters. — Dr. G. C. F. Lisch.
Steindruckwerk. The Gallerie of Illustrious Americans. Nach Daguerreotypen von Brady, lith. von d'Avignon, herausgegeben von C. Ed. Lester. — Fr. Eggers.
Zeitung. Berlin im Jan. Bekanntmachung der Akademie der Künste betr. die Kunstausstellungen. — Rom. 25. Dec. Plan der Strasse von Rom bis Genzano.
Novitätenschau.
Die Industrie-Anstellung aller Nationen. Anzeige der Illustrirten Zeitung.

Nr. 4.

Die Zugänglichkeit der Museen. — Fr. Eggers.
Die innere Decoration des Ausstellungsgebäudes in London.
J. H. Schramm's Portraits von Zeitgenossen. — W. Lübke.
Metallene Grabplatten mit eingegrabener Umrissdarstellung. — F. Kugler.
Urkundliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte. 4. Martino Longhi und seine Familie. — Rt.
Steindruckwerk. Album für Freunde der Bergbaues, gez. von E. Heuchler, lith. von Bässler, in Ton gedruckt von Hanfstängl. — Fr. Eggers.
Zeitung. Berlin im Jan. Denkmünze für den Grafen v. Brandenburg. Ordensverleihungen. — Danzig. Münzsammlungversteigerung. — Paris. Glasmalereien. Portrait Mürat's. — Madrid. Copie von L. da Vinci's Magdalene del Condestable.
Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst zu Amsterdam.
(Beilage. Prospect der „Deutschen Zeitgenossen.“)

Nr. 5.

Enkaustische Malerei auf Lava. — Fr. Eggers.
Michel Angelo's Portrait von Donna Vittoria Colonna. — Emil Braun.
Einige Bemerkungen und Nachträge zu den Catalogen von Crayen und Jacoby über Georg Friedrich Schmidt's Werke. — J. F. Linck.
Zeitung. *Köln, im Jan. Die Teppiche im Dom. Festsaal des Hrn. Karl Joest. — London. Tod Nelson's, Gemälde. Druckplatten für Pflanzendarstellung.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Der Bilderankauf des Norddeutschen Gesammtvereins im J. 1850.

Nr. 6.

Den Anfang des Kunststudium macht man am besten mit einem reichhaltigen, aber überschaulichen Werke. — E. Braun.
Berliner Beiträge zur Londoner Industrie-Ausstellung I. u. II. — W. Lübke.
Ein Schmuckkästchen aus dem Mittelalter. — H. F. Massmann.
Einige Bemerkungen und Nachträge zu den Catalogen etc. (Schluss.) — J. F. Linck.
Zeitung. R. M. Dresden im Febr. Die Arbeiten der beiden Dahl. Altargemälde für die Kirche zu Schellenberg. — Hannover. Aufgefundenes Bild von Lionardo. — Karlsruhe 29. Jan. Bau eines Theaters genehmigt. — St. Petersburg. Das neue Museum vollendet.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Der österreichische Kunstverein.

Nr. 7.

Steinhäuser's Göthestatue. — Emil Braun.
Die Geschichte der Malerei bei den Alten in Bildern von G. Hiltensperger nach dem Programm von L. von Klenze. — ef.
Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen. I. — W. Lübke.
Kupferstichwerk. Wandgemälde im Saale der ersten Kammer des Ständehauses zu Karlsruhe von M. v. Schwind, nach den Cartons von A. Krieger und T. Langer gestochen. — Vincenz.
Zeitung. Berlin im Febr. Das Gesetz zum Schutze des Eigenthums an wissenschaftlichen und Kunstwerken. — Köln, 21. Jan. Gegen die Vorrede des Herausgebers in Nr. 1. von A. Reichensperger. — Wien 20. Jan. Reorganisation der Kunstakademie. — Paris. Der Maler Drolling †.
Novitätenschau.
Programm der diesjährigen Kunstausstellung im Haag.

Nr. 8.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste.
Die „Leda" des Lionardo da Vinci. — F. W. Unger.
Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen. II. — W. Lübke.
Zeitung. Berlin. Christlich archäologische Kunstsammlung. — *Wien 4 Febr. Die Reorganisation der Akademie.
Novitätenschau.

Nr. 9.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung etc. (Fortsetzung.) — Dr. Sammter.
Der diesjährige Salon in Paris.
Kunstlitteratur. La renaissance des arts à la cour de France par le Comte de Laborde. — G. F. Waagen.
Nekrolog. Otto Vogel. — F. E. (mit Holzschnitt).
Zeitung. ℰ Berlin im März. Künstlervereinigungs-Lokal. Wohlthätigkeit für Lortzing's Familie. — Hamburg im Febr. Carton Kaulbach's für die Schleswiger. — Amsterdam. J. H. Koeckkoeck †.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Aus dem Bericht des Kunstvereins für Böhmen von 1849—50.
Anzeigen.

Nr. 10.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung etc. (Fortsetzung.) — Dr. Sammter.
Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen. III. — W. Lübke.
Kunstlitteratur. La renaissance des arts etc. par le Comte de Laborde. (Forts.) — G. F. Waagen.
Zeitung. ℰ Berlin im März. Die Marmorgruppen für die Schlossbrücke. — Madrid. Vergoldetes Crucifix. — London. Statue für Rob. Peel in Bury.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Aus dem Bericht des Kunstvereins für Böhmen von 1849—50.
Berichtigungen.
Anzeige.

Nr. 11.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung etc. (Schluss.) — Dr. Sammter.
Der diesjährige Salon in Paris. (Schluss.)
Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen. III. — (Schluss.) — W. Lübke.
Kunstlitteratur. La renaissance des arts etc. par le Comte de Laborde. (Forts.) — G. F. Waagen.
Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister etc. herausgegeben von R. Weigel. — F. E.
Zeitung. W. Amsterdam im Febr. Anton Weiss, der Blumenmaler †.
Kunstvereine. Aus dem Bericht des K.-V. für Böhmen. (Forts.) — Kunstausstellung in Wiesbaden.
(Beilage: Holzschnittblatt.)

Nr. 12.

Die äussere Anordnung eines Kunstwerkes ist von dem Gedankenzusammenhang abhängig. — E. Braun.
Pariser Kunstausstellung von 1850—51. Einleitendes. — $o\mu$.
Kunstlitteratur. La renaissance des arts etc. par le Comte de Laborde. (Schluss.) — G. F. Waagen.
Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister etc. herausgegeben von R. Weigel. — F. E.
Zeitung. Berlin im März. Bekanntmachungen der Akademie der Künste. — *Rom. Altarbilder in der neuen Kirche S. Rosa in Viterbo.
Kunstvereine. Aus dem Bericht des K.-V. für Böhmen. (Schluss.)

Nr. 13.

Die Staatsanstalt zur Erhaltung der historischen Denkmale in Oesterreich. — V. Z.
Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.) Tendenz und Revolutionsmaler. G. Courbet, Charles Müller, A. Vinchon, Philippoteaux, Debay, E. Lacoste, A. Leleux, Meissonnier u. A.
Emil Wolff's Parisstatue. — E. Braun.
Bericht über die Versammlungen des Vereins für mittelalterliche Kunst in Berlin während der letzten fünf Monate.
Stahlradirung. Landschaft von Lessing, gestochen von W. v. Ahlhema. — W. Lübke.
Zeitung. ℰ Berlin im März. Bilder auf Lava. — Paris im Febr. Sculpturwerk: „Christus am Kreuz." — London. Die Kathedrale St. Paul und der Glaspalast.
Novitätenschau.
Kunstausstellung in Wiesbaden.
Bekanntmachung der Ausstellungscommission in Dresden.
(Beilage von G. Wigand.)

Nr. 14.

Die Fortbildung der Baukunst und die Preisaufgabe der Münchner Akademie.
Pariser Kunstausstellung in Paris von 1850—51. (Forts.) — $o\mu$.
Holzschnitt. Nachbildungen alter Holzschnitte von Deis in Stuttgart. — J. D. P.
Kupferstichwerk. Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens, herausgegeben von W. Müller und Chr. Schuchardt. — Vincenz.
Zeitung. ℰ Berlin im März. Oelgemälde von Kolbe, Zeichnung von Eichens nach Kaulbach. W. Möller's Werkstatt. Kosten des Friedrichdenkmals. Persönliches. — † Frankfurt a. M. im Febr. Neue Arbeiten von Morgenstern, Bamberger, Schrödter und Steinle.
Novitätenschau.
(Artistische Beilage.)

Nr. 15.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.) H. Lehmann, A. Guermann-Bohn, Th. Chassériau, J. Alaux, R. Fleury, J. Beaume, Eug. Isabey, Decaisne, Ziegler, Gigoux, Ad. Yvon, M. Laemlein.
Bericht über die Versammlungen des Vereins für mittelalterliche Kunst in Berlin während der letzten vier Monate. (Schluss.) — G. F. W.
Holzschnitt. Prospect der Stadt Köln am Rhein im sechszehnten Jahrh. nach Anton v. Worms wiedergegeben von D. Levi-Elkan.
Zeitung. ℰ Berlin im April. Neue Bildhauerarbeiten. — W. Amsterdam im Febr. Die Akademie, neue Arbeiten. — Paris. Versteigerung der Sammlung von Giroux.
Kunstvereine. K.-V. in München. Kunstausstellung in Wiesbaden.

Nr. 16.

Photographie auf Glas.
Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.)
Der Kupferstecher der Schöpfungstage. — C. Becker.
Holzschnitt. Prospect der Stadt Köln am Rhein im sechszehnten Jahrh. etc. (Schluss.) — H. Weiss.
Zeitung. ℰ Berlin im April. Neue Bildhauerarbeiten. — *Köln. April. Kunstleben. — ☐ Brüssel im März. Fresken in der Chapelle Notre-Dame. — W. Amsterdam. Febr. Oeffentliche Kunstdenkmale. — New-York. Das erste amerik. Skulpturwerk.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Aus dem General- und Verloosungsbericht des Salzburger Kunstvereins für das Jahr 1850.

Nr. 17.

Ueber die Lokalitäten für Bildergallerien und Kunstausstellungen. — H. Gemmel.
Overbeck's Bekehrung des heil. Thomas. — E. Braun.
Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione. — M. Unger.
Kupferstich. Carl I., gemalt von Van Dyck, gest. von Mandel. — F. Kugler. Edwin Landseer's Radirungen. — Preuzel.
Zeitung. ℰ Berlin im April. Der Saal des Kunstvereins. — London im März. Tempelüberreste zu Memphis.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Aus dem Bericht des Frankfurter Kunstvereins.
Anfrage.
(Anzeiger Nr. 2.)

Nr. 18.

Das Auge muss sich gewöhnen, die Spuren der Zerstörung eher zu ertragen, als sie voreilig aufzusuchen. — E. Braun.
Ueber die Lokalitäten für Bildergalerien etc. (Schluss.) — H. Gemmel.
Riedel's Albaneserin. — E. Braun.
Kunstliteratur. Joh. Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben von Ernst Förster. — W. Lübke.
Zeitung. Æ Berlin. Neue Zeitschrift für Bauwesen. Persönliches. — † München im April. Versteigerung der v. Kirschbaum'schen Kunstsammlungen. — * Wien im April. Neue Arbeiten. — New-York. Obelisk für Washington.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Aus dem Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg.
Anzeige. Leipziger Kunstauction.

Nr. 19.

Ein neuer Baustyl. — st.
Ueber Jan van Eyk's Geheimniss der Oelmalerei. — Ernst Harzen.
Kunstliteratur. Kugler's Handbook of painting. The schools of painting in Italy translated from the German by a lady. Edited with notes by Sir Charles Eastlake, with illustrations by G. Scharf engraved by J. Thompson and S. Williams. — G. F. Waagen.
Zeitung. Æ Berlin. A. Menzel's neue Arbeiten. — † Düsseldorf im April. Fresken in der Kapelle von Stolzenfels. — ‡ Brüssel im April. Kunstausstellung aller Nationen beabsichtigt. — W. Amsterdam im April. Der Verkauf des Verstolk'schen Kabinets von Radirungen etc. — London. Schulen für Elementarerziehung. — Æ St. Petersburg im März. Verkauf der Kunstsammlung der Gräfin Laval.
Kunstvereine. Amerikanischer Kunstverein in New-York.
Einladung zur Kunstausstellung im J. 1851 von der Münchner Akademie.

Nr. 20.

Der wissenschaftliche Unterricht auf Kunstakademien. — Ernst Guhl.
Berliner Beiträge zur Londoner Industrie-Ausstellung. III. und IV. — W. Lübke.
Ueber Albrecht Dürer's Bild, die „Melancholie" genannt. — Ludwig Choulant.
Kunstliteratur. Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée Nationale du Louvre. etc. par Otto Mündler. — G. F. Waagen.
Nekrolog. Fr. Christ. Georg Lenthe.
Zeitung. Æ Berlin im Mai. Neue Arbeiten von Ed. Meyerheim und J. Schrader. — Æ St. Petersburg im März. Kunstausstellung in der Akademie der Künste. — Stockholm im April. Jahresfeier der K. Akademie.
Kunstvereine. Der Norddeutsche Gesammtverein, insbesondere die vorjährige Lübecker Kunstausstellung.

Nr. 21.

Der wissenschaftliche Unterricht auf Kunstakademien. (Schluss.) — Ernst Guhl.
Die Begräbnisskirche deutscher Könige zu Lorsch. — Dr. J. Savelsberg.
Kupferstich. Der Triumph der Religion in den Künsten, in Kupfer gestochen von Samuel Amsler, nach dem Oelgemälde von Friedrich Overbeck etc. — Dr. Hermann Friedländer. (Nebst einer Kunstbeilage.)
Zeitung. Æ Berlin im Mai. Das Friedrichsdenkmal. Tieck †. — W. Amsterdam. Verstolk'sche Versteigerung.
Kunstvereine. Bericht über die Ausstellung in Hannover.
(Steinzeichnung.)

Nr. 22.

An Christian Rauch. Zum 31. Mai 1851. — V.
Das Denkmal Friedrichs des Grossen von Chr. Rauch. — Fr. Eggers.
Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen. — H. Weiss.
Kupferstich. Portrait des Bildhauers Chr. Rauch. Nach Biow gestochen von Ed. Eichens. — Fr. Eggers.
Farbensteindruck. Erinnerung an den 9. Oct. 1850. Gedenkblatt an das Enthüllungsfest der Bavaria, von Herwegen. — ef.
Zeitung. Æ Berlin im Mai. Statue für York v. Wartenburg. Andere Arbeiten in Rauch's Werkstatt. Persönliches. HW. Berlin im Mai. Stiftungsfest des Künstlervereins. Berlin. Feier für Rauch in der Akademie. Grabdenkmal für Schadow. — London, April. Statue für Lord Jeffrey. Glasbedachung der königl. Börse.
Novitätenschau.
Anzeige. Rauch's Portrait.

Nr. 23.

Die Enthüllungsfeier des Denkmals Friedrichs des Grossen. — Fr. Eggers.
Kunst und Alterthum in Salzburg.
Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen. (Forts.) — H. Weiss.
Kunstliteratur. The museum of classical antiquities. — Zestermann. I. Catalog des Kupferstichwerks von Bause von Keil. II. Monographieen über Dietrich von Linck.
Zeitung. Berlin, Mai. Statue für Fr. Wilhelm III. in Königsberg. — Salzburg im Mai. Aufgefundene Wandbilder. — Paris im Mai. Die Seegemälde Gudin's. Portrait der Agnes Sorel. — Rom im Mai. Auffindung von Alterthümern. — London, Mai. Plan zu einer Nationalgalerie. Bild von Delaroche: Marie Antoinette. Prof. Waagen in England.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Bericht über die diesjährige zehnte Ausstellung in Stettin.

Nr. 24.

Kunst und Alterthum in Salzburg. (Fortsetzung.)
Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts. v. Nr. 16.) Portraits, Verschiedenes, Genre.
Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen. (Forts.) — H. Weiss.
Radirungen. Sketches after English landscape-painters by L. Marvy. — Frenzel.
Zeitung. Æ Berlin, 7. Juni. Fest zu Ehren Rauchs. Persönliches.
Novitätenschau.
Berichtigungen.

Nr. 25.

Kunst und Alterthum in Salzburg. (Schluss.) — Pz.
Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.)
Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen. (Forts.) — H. Weiss.
Lithographie. Die Neapolitanerin, gem. von v. Oer, lith. v. G. Koch, Rubens und sein Sohn, nach dem Originalgemälde von Rubens lith. von G. Koch. — Fr. Eggers.
Zeitung. Æ Berlin im Juni. Feier in der Akademie zu Ehren Rauchs. — Köln. „Organ für christliche Kunst" in Aussicht. — W. Amsterdam. Gemäldeversteigerung. — ☐ Paris, 2. Mai. Versteigerung der Kunstgegenstände der Fam. Orleans. — London im Juni. Abbildungen des Krystallpallastes.
Leipziger Kunstauction.

Nr. 26.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.) Genremaler.
Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen. (Forts.) — H. Weiss.
Der Maler und Formschneider Mathias Geron aus Lauingen. — C. Becker.
Kupferstiche. Dresdener Arbeiten, „Amor" nach Mengs von F. Backenberg. „Luthers Bildniss" nach Cranach von W. Overbeck. — Frenzel.
Kunstliteratur. Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken v. Dr. Ferd. Keller. — Waagen.
Zeitung. Æ Berlin im Juni. Die Statuenpfeiler hinter dem Friedrichsdenkmal. Portrait von Meyerbeer von Begas. Persönliches. Der Kölner Dombau-Verein. HW. Berlin. C. Seiffert's Atelier. — Erfurt. Verein der Kunstfreunde. — W. Amsterdam, Mai. Schluss der Verstolk'schen Versteigerung. — ☐ Paris, 2. Mai. Versteigerung der Kunstgegenstände der Fam. Orleans. (Schluss.)
Novitätenschau.
Kunstvereine. Die Kunstausstellung in Halberstadt. — Rheinischer Kunstverein.

Nr. 27.

Paul Delaroche's neuestes Bild: „Marie Antoinette vor ihren Richtern." — on.
Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen. (Forts. u. Schluss.) — H. Weiss.

Urkundliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte. 5. Schreiben des Geschützgessers Federigo Calandra an den Markgrafen von Mantua. — Rt.

Kunstliteratur. Zur deutschen Kunstgeschichte. Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. I. Lief. 19—20. v. Dr. L. Puttrich. — Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Abth. I. Lief. 4. von G. W. H. Mithoff. — Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthums-Vereins. 5. Heft. — F. Kugler.

Zeitung. Ꝟ Berlin, Juni. Statue für Rauch. Durchfahrt der Statue für König Friedrich Wilhelm III. — Wien, Juni. Beitrag des Kaisers von Russland zum Radetzky-Monument. — W. Amsterdam, Juni. Standbild für Laurenz Koster zu Harlem. — σμ Paris, 6. Juni. Eröffnung der Galerie des Louvre.

Kunstvereine. Aus dem Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins für das Grossherzogthum Baden in Carlsruhe, im J. 1850.

Berichtigungen.

Nrt 28.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.) Genre. Thiermalerei.

Dr. Seb. Brant's Betheiligung bei dem Holzschnitt seiner Zeit. — F. Fischer.

Kunstliteratur. Göthestiftung. De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt. — F. Kugler. —

Manuel de l'amateur d'estampes etc. par Ch. le Blanc. — J. F. Link.

Zeitung. Ꝟ Berlin, Juli. Jul. Helfft's neueste Arbeiten. — σμ Paris, 6. Juni. Eröffnung der Galerie des Louvre. (Schluss.) — Madrid. Statue der Kleopatra. — Kopenhagen im Mai. Ausgegrabene Alterthümer von Kjölholt. — Rom, 4. Juni. Persönliches.

(Anzeiger Nr. 3. nebst Umrissdarstellung eines Bildes von Francesco Francia.)

Nr. 29.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. Zur Einleitung. — Fr. Eggers.

Dr. Seb. Brant's Betheiligung bei dem Holzschnitt seiner Zeit. (Schluss.) — F. Fischer.

Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister etc. herausgegeben von R. Weigel. Zweites und drittes Heft. — Fr. Eggers.

Kunstliteratur. Die Fornarina. Ein Monolog v. Franz Kugler. — H. Weiss.

Zeitung. Berlin, Juli. Ed. Hildebrandt's Reise. — Kopenhagen. Die Kunstausstellung.

Kunstvereine. Aus dem Bericht über den Kunstverein in Karlsruhe im J. 1850. (Schluss.)

Berichtigung.

Nr. 30.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. I. Die Kunst-Akademie zu Berlin etc. — Fr. Eggers.

Gemälde der altniederländischen Schule in England. — G. F. Waagen.

Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister etc. herausgegeben von R. Weigel. Zweites und drittes Heft. (Schluss.) — Fr. Eggers.

Zeitung. V. Berlin im Juli. Enkaustische Malerei auf Lava. — Wien im Juli. Adam malt die Schlachten in Ungarn. — Schwerin, Juli. Schreiben des Königs von Preussen an den Domthurmbau-Verein.

Kunstvereine. Aus dem Generalbericht des Rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1850.

Nr. 31.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. I. Die Kunst-Akademie zu Berlin etc. (Forts.) — Fr. Eggers.

Kunstausstellung zu Dresden.

Gemälde der altniederländ. Schule in England. (Schluss.) — G. F. Waagen.

Kunstliteratur. L'architecture du V. au XVI. siècle et les arts qui en dependent etc. par Jules Gailhabaud. — F. Kugler.

Zeitung. Berlin. Portrait von Begas. Berlin. Glasgemälde für Aachen. — London. Gemäldeausstellung in Liechfieldhouse.

Novitätenschau.

Bekanntmachung.

Nr. 32.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. I. Die Kunst-Akademie zu Berlin etc. (Forts.) — Fr. Eggers.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.) Landschaftsmalerei.

Das Portrait oder Bildniss. — M. Unger.

Kunstliteratur. Ueber die Gründung der christlich-archäologischen Kunstsammlung bei der Universität zu Berlin etc. von F. Piper. — F. E.

Zeitung. Brüssel im August. Werk des Kupferstechers Calamatta. — Rom. Persönliches. — Madrid. Statue für den Herzog v. Valenzia.

Novitätenschau.

Kunstvereine. Aus dem Generalbericht des Rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1850. (Schluss.)

Nr. 33.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. I. Die Kunst-Akademie zu Berlin etc. (Forts.) — Fr. Eggers.

Dürer's Kupferstiche betreffend. — W. Ackermann.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.) Landschaften, Seemalerei, Blumen- und Fruchtmalerei, Zeichnungen.

Das Portrait oder Bildniss. (Schluss.) — M. Unger.

Bericht über die Versammlungen des Vereins für mittelalterliche Kunst in Berlin.

Novitätenschau.

Berichtigungen.

Nr. 34.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. I. Die Kunst-Akademie zu Berlin etc. (Forts.) — Fr. Eggers.

Kunstbericht aus Nassau. — K. Rossel in Wiesbaden.

Der Kölner Maler Bartholomeus de Bruyn. Eine Berichtigung. — Ernst Weyden.

Holzschnittwerke. Denkmal König Friedrichs des Grossen. Verlag der Deckerschen Oberhofbuchdruckerei. — H. Weiss.

The route of the overland mail to India from Southampton to Calcutta etc. — Frenzel.

Steinzeichnung. Originelle Bauwerke des Mittelalters von George Gerwitz. — F. E.

Zeitung. Paris im Aug. Der Luxemburg erhält eine Kupferstichgalerie. — London im Aug. Holzstatuette Shakespeares in der Ausstellung.

Novitätenschau.

Nr. 35.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. (Forts.) II. Vorschläge über Akademien und Schulen für bildende Kunst.

Der Uebergang Washington's über den Delaware am 25. December 1776. Gemälde von Em. Leutze in Düsseldorf. — R.

Fortsetzung der Bemerkungen und Zusätze zu Jacoby's Verzeichniss der Kupferstiche von Daniel Chodowiecki.

Kupferstich. Die Anbetung der heil. drei Könige von Francesco Francia, gest. von A. G. Glaser.

Novitätenschau.

Leipziger Kunstauction.

Nr. 36.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. (Forts.) III. Musik-Lehranstalten.

Kunstausstellung zu Dresden. (Forts.) Bildhauerei und Historienmalerei.

Ein noch unbekannter Formschnitt Dürer's. — W. Ackermann.

Fortsetzung der Bemerkungen und Zusätze zu Jacoby's Verzeichniss der Kupferstiche von Daniel Chodowiecki. (Forts.)

Kunstliteratur. Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von G. H. Mithoff.

Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung von R. Weigel. — Ahlbeck.

Novitätenschau.

Nr. 37.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation etc. (Forts.) III. Musik-Lehranstalten. (Schluss.)

Fortsetzung der Bemerkungen und Zusätze zu Jacoby's Verzeichniss der Kupferstiche von Daniel Chodowiecki. (Schluss.) — J. F. Linck.

Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte. — Sotzmann.

Lithographie. Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. — F. Kugler.

Zeitung. Berlin. Sitzung der Akademie. Persönliches. — Düsseldorf. Persönliches. — Rom. Die Ausgrabungen auf der appischen Strasse.

Nr. 38.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) IV. Theaterschule.
Die königliche Villa „Oscars-Hal" bei Christiania. — E. T—d.
Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte. (Schluss.) — Sotzmann.
Zeitung. Wien. Paul Delaroche's Bild: Napoleon in Fontainebleau. — W. Amsterdam, Sept. Gemäldeversteigerungen. — London. Der Kupferstecher Gibbon †.

Nr. 39.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) IV. Theaterschule.
Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Forts.) Skulptur.
Wandmalereien des 13. Jahrh. in der Kirche zu Methler. — W. Lübke.
Kupferstich. Die Almosenvertheilung des heil. Laurentius nach Fiesole von L. Gruner. — Frenzel.
Zeitung. Berlin, Sept. Hensel geht nach Rom. — London, Sept. Statue für die Königin. — Madrid. Pensionen für Kunstzöglinge.
Kunstvereine. Notizen über Kunstwerke, deren Kosten ganz oder zum Theil aus dem öffentlichen Fonds des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen in Düsseldorf bestritten werden. — Aus dem Verhandlungen des Kunstvereins in Potsdam.
Kunst-Anzeige.
Anzeige der Redaktion.

Nr. 40.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) V. Gärtnerlehranstalt. VI. Die werkthätige Kunst: 1. Architektur. 2. Gartenkunst. 3. Bildende Künste.
Pariser Kunstausstellung von 1850—51. (Schluss.) Skulptur. — $o\mu$.
Kunstliteratur. Handbuch der griech. Numismatik von A. C. E. v. Werlhof. — Dannenberg.
Steindruckwerk. Das Herzogthum Salzburg und seine Angrenzungen. Nach Originalzeichnungen von G. Pesolt in Stein von L. Rottmann und C. Herwegen. — F. A.
Zeitung. Ⱦ Berlin, Sept. Besuch von Julius Hübner aus Dresden. Persönliches über Begas und Kaulbach. — Düsseldorf. Persönliches über Deger. — Königsberg. Persönliches über Kiss. — London. Gewerbe-Conservatorium. — Athen. Entdeckung des Buleutärions.
Novitätenschau.
Kunstvereine. Notizen über Kunstwerke etc. — Ausstellungen. — Permanente Ausstellung in Elberfeld.

Anzeiger Nr. 4.

Auswahl der Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels seit Anfang 1851.
Novitätenschau.
Septembersitzung des wissenschaftl. Kunstvereins zu Berlin.
Medaillen.

Nr. 41.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) VI. Die werkthätige Kunst. 4. Musik.
Norwegische Künstler.
Ueber die Bronzen von Römhild und ihre Beziehung zu Peter Vischer. — F. Kugler.
Zur deutschen Kunstgeschichte. v. Hefner's Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen etc. — Sotzmann.
Zeitung. Stockholm. Reiterstatue für Carl Johann.

Nr. 42.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) VI. Die werkthätige Kunst. 5. Dichtkunst.
Norwegische Künstler. (Forts.)
Kaulbachs diesjährige Sommerarbeit in Berlin. — Fr. Eggers.
Zur Kunde der Dürer'schen Holzschnitte. — C. Becker.
Zur deutschen Kunstgeschichte. v. Hefner's Trachten des christl. Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen etc. — Sotzmann.
Zeitung. Ⱦ Berlin, Oct. Kugler's Arbeiten. — L. Münster, 7. Oct. Gefundene Wandmalereien. — L. Arnsberg, Sept. Atelier von E. Seibertz. — L. Soest, Sept. Wandmalereien. — W. Amsterdam, Sept. Museum. Kupferstichkabinet.
Zur Nachricht.

Nr. 43.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. VI. Die werkthätige Kunst. 6. Schaubühne.
Norwegische Künstler. (Schluss.) — E. T—d.
Kaulbachs diesjährige Sommerarbeit in Berlin. (Forts.) — Fr. Eggers.
Zur deutschen Kunstgeschichte. v. Hefner's Trachten des christl. Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen etc. (Schluss.) — Sotzmann.
Zeitung. Berlin. Weihnachtsausstellung. — Stuttgart. Rustige's Filippo Lippi. — W. Amsterdam. Guss der Rembrandtstatue. Kopie von Potter's Stier.
(Kunstbeilage.)

Nr. 44.

Der Goldrahmen als Gemäldeeinfassung. — W.
Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten.
Kaulbachs diesjährige Sommerarbeit in Berlin. (Schluss.) — Fr. Eggers.
Reisenotiz. — George Geiwitz.
Kunstliteratur. Das Wesen der Malerei etc. von M. Unger. — F. Kugler.
Zeitung. Berlin. Sonnenfinsterniss gemalt. — Königsberg in Pr. Rosenfelder geht nach Italien. — München. Nachtrag zur Preisaufgabe der Akademie.
Kunstvereine. Protokoll der Verhandlungen in den Conferenzen der Deputirten der zum westlichen Cyclus gehörenden Kunstvereine. — Dr. F. Lucanus.

Anzeiger Nr. 5.

Anzeigen.
Novitätenschau.
Octobersitzung des wissenschaftlichen Kunstvereins in Berlin.
Joseph Heller.

Nr. 45.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) VI. Die werkthätige Kunst. 6. Schaubühne. (Schluss).
Die diesjährige Münchner Ausstellung. — O. v. Schorn.
Das Aufkommen des gothischen Styls in England. — K. Schnaase.
Kupferstich. La vierge aux langes. Sendschreiben an Hrn. Kupferstecher Fr. Wagner zu Nürnberg. — F. Kugler.
Zeitung. Berlin. Eichhorn †. — Dresden. Hübner von Brüssel zurück. — München. Nachlass K. Rottmann's.
Kunstausstellungen.
Anzeige.

Nr. 46.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) VII. Erhaltung älterer Kunstwerke.
Das Aufkommen des gothischen Styls in England. (Schluss.) — K. Schnaase.
Ueber das eherne Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin und dessen Beziehung zu Peter Vischer. — F. Kugler.
Kunstliteratur. Thorwaldsen's Museum von L. Müller.
Zeitung. Brüssel. Preisvertheilung.
Kunstvereine. Auszug aus dem Berichte des Kunstvereins in Regensburg an die 14. General-Versammlung über dessen Wirksamkeit im Verwaltungsjahre 1850—51.
An meine auswärtigen Freunde. — F. Kugler.

Nr. 47.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) VIII. Aeussere Beziehungen der künstlerischen Existenz.
Die diesjährige Münchner Ausstellung. (Forts.) — O. v. Schorn.
Goethe und Schiller und ihr gemeinsames Denkmal. — F. Kugler.
Zeitung. Berlin. Kunst-Ausstellung für 1852. — Danzig. Restauration eines Altargemäldes. — Leipzig. Verkauf der Otto'schen Sammlung. — W. Amsterdam. Niederländ. Institut für Wissenschaften, Literatur und schöne Künste aufgehoben. — Paris. Deckengemälde von Delacroix.
Kunstvereine. Auszug aus dem Bericht des Kunstvereins für das Königreich Hannover vom 1. Mai 1850 bis dahin 1851.

Nr. 48.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) VIII. Aeussere Beziehungen der künstlerischen Existenz. (Schluss.)

Die Gemälde des Martin de Vos in der Schlosskirche zu Celle. — Adolf Wichmann.

Kunstliteratur. Die Baukunst in Deutschland von F. Mertens. — F. Kugler.

Zeitung. Berlin. Persönliches. Kugler's belletristische Schriften. — Prag. Entwurf zu einem Radetzky-Monument. — London. Plan einer Industrie- und Kunstausstellung in New-York.

Anzeigen.

(Beilage von Franz Köhler in Stuttgart.)

Nr. 49.

Ueber goldene Bilderrahmen. — F. W. Unger.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Forts.) IX. Die Kunst in der Schule. 1. Der Musikunterricht. 2. Der Zeichnenunterricht.

Die diesjährige Münchner Ausstellung. (Forts.) — O. v. Schorn.

Die Gemälde des Martin de Vos in der Schlosskirche zu Celle. (Schluss.)

Kupferstiche. Portrait F. W. Bessels, des Astronomen, von Mandel. — F. K. — Christus am Kreuz nach F. Sebastiano del Piombo von F. Forster. — cf.

Steinzeichnungen. Christus auf dem Oelberge nach Ed. Steinle von G. Koch. — Die Hausandacht nach v. Reutern von G. Koch. — F. E.

Zeitung. L. Berlin. Schramm's Portraitsammlung. Auszeichnungen der Berliner Künstler auf der Ausstellung zu London.

Anzeiger Nr. 6.

Anzeigen.

Auswahl der Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels seit Anfang 1851.

Kinderschriften mit Bildern.

Joseph Heller. (Schluss.) — Dr. J. P. v. Hornthal.

Nr. 50.

Zum Dombau-Fest. Prolog zu einem Dombau-Concert. — F. Kugler.

Das neue Theatergebäude zu Hannover. — Bruno.

Landschafts-Studien von Max Schmidt. — H. Weiss.

Nachrichten über ältere Künstler in Würzburg. — C. Becker.

Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister etc. herausgegeben von R. Weigel. — F. E.

Zeitung. 'E Berlin. Concert zum Besten des Kölner Dombaues. Geschichte der skandinavischen Architektur von Minutoli in Aussicht. Persönliches. Handbuch der Kostümgeschichte von H. Weiss in Aussicht. — Rom. Statuengruppe für die vereinigten Staaten von Nordamerika. — W. Amsterdam. Persönliches.

Kunstvereine. Aus dem Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins für Böhmen für das J. 1850—51.

Anzeiger Nr. 7.

Anzeigen.

Novitätenschau.

Kinderschriften mit Bildern. (Schluss.) — F. E.

(Beilage von Ebner und Seubert in Stuttgart und von Fr. Duncker in Berlin.)

Nr. 51.

Das 25jährige Amtsjubiläum des Directors der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf, Dr. Wilh. v. Schadow. — W.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. (Schluss.) X. Kunstverwaltung. 1. Musik, 2. Bildende Kunst.

Nachrichten über ältere Künstler in Würzburg. (Schluss.) — C. Becker.

Kupferstichwerk. Dr. Martin Luther, der deutschen Reformator, von G. König und H. Gelzer.

Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister etc. herausgegeben von R. Weigel.

Zeitung. 'E Berlin. Landschaften von Balke. Ensler's Rundgemälde.

Kunstvereine. Aus dem Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins für Böhmen für das J. 1850—51. (Forts.)

Nr. 52.

Ueber Eigenhändigkeit der Formschnitte, über Holzschnitte mit Tonplatten (Helldunkel) und über Erfindung des Golddrucks durch Lucas Cranach. — Chr. Schuchardt.

Notizen über einige Kunstwerke in Sizilien und Italien. — Dr. J. Friedländer.

Tondruckwerk. Norwegisches Bauernleben. Ein Cyclus in 10 Bildern von Ad. Tidemand. — R. W.

Kupferstichwerk. Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator, von G. König und H. Gelzer. — Fr. Eggers.

Zeitung. ⊙ Berlin. Metallspiegel aus Schlesien. Ertrag des Concerts für den Dombau. — Düsseldorf. Persönliches. — † Renss. Die Kirche von Knechtsteden. — W. Amsterdam. Gemäldeversteigerungen.

Kunstvereine. Aus dem Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins in Böhmen für das J. 1850—51. (Schluss.)



Uebersicht des Inhaltes.

Vorrede des Herausgebers. S. 1.

I. Aesthetische Abhandlungen.

Ueber den Begriff des Dramatischen in der bildenden Kunst, mit besonderer Beziehung auf die geschichtliche Malerei. — Ernst Guhl. 9. 17.
Den Anfang des Kunststudiums macht man am besten mit einem reichhaltigen, aber überschaulichen Werke. — E. Braun. 41.
Die äussere Anordnung eines Kunstwerkes ist von dem Gedankenzusammenhang abhängig. — E. Braun. 89.
Die Fortbildung der Baukunst und die Preisaufgabe der Münchner Akademie. 105.
Das Auge muss sich gewöhnen, die Spuren der Zerstörung eher zu ertragen, als sie voreilig aufzusuchen. — E. Braun. 137.
Ein neuer Baustyl. — st. 145.
Der wissenschaftliche Unterricht auf Kunstakademien. — Ernst Guhl. 153. 161.
Das Portrait oder Bildniss. — M. Unger. 254. 261.

II. Aeussere Einrichtung der Kunstschau.

Die Zugänglichkeit der Museen. — Fr. Eggers. 25.
Ueber die Lokalitäten für Bildergalerien und Kunstausstellungen. — H. Gemmel. 129. 138.
Der Goldrahmen als Gemäldeeinfassung. — W. 349.
Ueber goldene Bilderrahmen. — F. W. Unger. 389.

III. Künstlerfeste.

Die Enthüllungsfeier des Denkmals Friedrichs des Grossen. — Fr. Eggers. 177.
Das 25jährige Amtsjubiläum des Directors der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf, Dr. Wilh. v. Schadow. — W. 411.

IV. Kunstverwaltung.

Die Staatsanstalt zur Erhaltung der historischen Denkmale in Oesterreich. — V. Z. 97.
Kunst und Alterthum in Salzburg. — Pz. 178. 185. 193.
Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunstangelegenheiten. — Fr. Eggers. Einleitendes. 225. I. Die Kunstakademie zu Berlin nach ihrer Verfassung und den Vorschlägen zur Umgestaltung der letzteren bis zum Jahre 1848. 1. Verfassung der Akademie v. J. 1699. 283. 2. Verf. der Akad. v. J. 1790. 233. 3. Reformpläne v. J. 1809. 234. 4. Musikprofessur v. J. 1809. 5. Reformpläne v. J. 1818—1823. 241. 6. Die musikalische Sektion der Akademie v. J. 1832—1842. (Pläne zu einem Conservatorium.) 249. 7. Reformpläne von 1844—1846. 257. 265. — II. Vorschläge über Akademieen und Schulen für bildende Kunst. 273. — III. Musiklehranstalten. 281. 289. — IV. Theaterschule. 297. 305. — V. Gärtnerlehranstalt. 313. — VI. Die werkthätige Kunst. 1. Architektur. 313. 2. Gartenkunst. 314. 3. Bildende Künste. 314. 4. Musik. 325. 5. Dichtkunst. 333. 6. Schaubühne. 334. 341. 350. 361. — VII. Erhaltung älterer Kunstwerke. 365. — VIII. Aeussere Beziehungen der künstlerischen Existenz. 373. — IX. Die Kunst in der Schule 1. Der Musikunterricht. 390. 2. Der Zeichnenunterricht. 392. — X. Kunstverwaltung. 1. Musik. 412. 2. Bildende Kunst. 413.

V. Kunstsammlungen.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste. — Dr. Sammter. 57. 65. 73. 81.

VI. Kunsttechnik.

Siegelabgüsse von F. Barrot zu Frankf. a. M. — Th. Sündermahler. 12.
Die innere Dekoration des Ausstellungsgebäudes in London. 16.
Enkaustische Malerei auf Lava. — Fr. Eggers. 33.
Photographie auf Glas. 121.

VII. Kunstgeschichte.

1. Zur Kunstgeschichte des Mittelalters.

Die heil. Veronika mit dem Schweisstuche, altdeutsches Gemälde, im Besitze des Hrn. J. P. Weyer in Köln a. Rhein. — Ernst Weyden. 4.
Zur Kupferstich- und Holzschnittkunde. Der Meister A. G. — Kupferstich mit dem Eichstädter Wappen v. J. 1484. — Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit. — Der Formschneider G. Z. — Der Formschneider mit dem Zeichen der Pflugschar. — C. Becker. 12.
Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters. — G. C. F. Lisch. 21.
Metallene Grabplatten mit eingegrabener Umrissdarstellung. — F. Kugler. 28.
Urkundliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte. 4. Martino Longhi und seine Familie. — Rt. 30.
Michelangelo's Portrait v. Donna Vittoria Colonna. — E. Braun. 35.
Einige Bemerkungen und Nachträge zu den Catalogen von Craven und Jacoby über Georg Fried. Schmidt's Werke. — J. F. Linck. 37. 44.
Ein Schmuckkästchen aus dem Mittelalter. — H. F. Massmann. 43.
Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen. — W. Lübke. I. 51. II. 61. III. 74. 83.
Die „Leda" des Lionardo da Vinci. — F. W. Unger. 59.
Berichte über die Versammlungen des Vereins für mittelalterliche Kunst in Berlin. — F. G. W. 101. 115. 263.
Der Kupferstecher der Schöpfungstage. — C. Becker. 124.
Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione. — M. Unger. 130.
Ueber Jan van Eyk's Geheimniss der Oelmalerei. — Ernst Harzen. 147.
Ueber Albrecht Dürer's Bild: „die Melancholie" genannt. — Ludwig Choulant. 156.
Die Begräbnisskirche deutscher Könige zu Lorsch. — J. Savelsberg. 163.
Der Maler und Formschneider Mathias Geron aus Lauingen. — C. Becker. 204.
Urkundliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte. 5. Schreiben des Geschützgiessers Federigo Calandra an den Markgrafen von Mantua. — Rt. 212.

Dr. Seb. Brant's Betheiligung bei dem Holzschnitt seiner Zeit. — Fr. Fischer. 218. 227.
Gemälde der altniederländischen Schule in England. — G. F. Waagen. 236. 245.
Dürer's Kupferstiche betreffend. — W. Ackermann. 259.
Der Kölner Maler Bartholomeus de Bruyn. Eine Berichtigung. — Ernst Woyden. 268.
Ein noch unbekannter Formschnitt Dürer's. — W. Ackermann. 285.
Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte. — Sotzmann. 294. 302.
Wandmalereien des 13. Jahrh. in der Kirche zu Methler. — W. Lübke. 309.
Ueber die Bronzen von Römhild und ihre Beziehung zu Peter Vischer. — F. Kugler. 328.
Zur Kunde der Dürer'schen Holzschnitte. — C. Becker. 337.
Reisenotiz. — Georgo Geiwits. 352.
Das Aufkommen des goth. Styls in England. — K. Schnaase. 360. 366.
Ueber das eherne Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin und dessen Beziehung zu Peter Vischer. — F. Kugler. 368.
Die Gemälde des Martin de Vos in der Schlosskirche zu Celle. — Adolf Wichmann. 382. 394.
Nachrichten über ältere Künstler in Würzburg. — C. Becker. 404. 414.
Ueber Eigenhändigkeit der Formschnitte, über Holzschnitte mit Tonplatten (Helldunkel) und über Erfindung des Golddrucks durch Lucas Cranach. Chr. Schuchardt. 419.
Notizen über einige Kunstwerke in Sizilien und Italien. — J. Friedländer. 420.

2. Zur neuern Kunstgeschichte.

Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen. — H. Weiss. 173. 180. 189. 195. 202. 210.
Fortsetzung der Bemerkungen und Zusätze zu Jacoby's Verzeichniss der Kupferstiche von Daniel Chodowiecki. — Linck. 278. 285. 292.

3. Zur Kunstgeschichte der Gegenwart.

Die neuesten Werke der Malerei in München. — Ernst Förster. I. 2. 11.
Das Herder-Zimmer im Schlosse zu Weimar. — ef. 19.
J. H. Schramm's Portraits von Zeitgenossen. — W. Lübke. 27.
Berliner Beiträge zur Londoner Industrie-Ausstellung. — W. Lübke. I. 42. II. 43. III. u. IV. 155.
Steinhäuser's Göthestatue. — E. Braun. 49.
Die Geschichte der Malerei bei den Alten in Bildern von G. Hiltensperger. — ef. 50.
Der diesjährige Salon in Paris. 66. 83.
Pariser Kunstausstellung von 1850 – 51. — $o\mu$. Einleitendes. 90. Tendens- und Revolutionsmaler. 99. Religiöse und Historienmalerei. 108. 113. 122. Portraits, Verschiedenes, Genre. 186. 194. 201. 217. Thiermalerei. 218. Landschaftsmalerei. 251. 260. Seemalerei. 260. Blumenmalerei und Stillleben. 260. Zeichnungen. 260. Skulptur. 307. 316.
Emil Wolf's Parisstatue. — E. Braun. 101.
Overbeck's Bekehrung des heil. Thomas. — E. Braun. 130.
Riedel's Albaneserin. — E. Braun. 139.
Das Denkmal Friedrichs des Grossen v. Chr. Rauch. — Fr. Eggers. 170.
Paul Delaroche's neuestes Bild: „Marie Antoinette vor ihren Richtern." — $o\mu$. 209.
Kunstausstellung zu Dresden. 243. Bildhauerei und Historienmalerei. 283.
Kunstbericht aus Nassau. — K. Rossel. 267.
Der Uebergang Washington's über den Delaware am 25. Dec. 1776. Gemälde von Em. Leutze in Düsseldorf. — R. 277.
Die königliche Villa „Oskars-Hal" bei Christiania. — E. T—d. 300.
Medaillen auf Friedrich den Grossen von Kullrich. — F. E. 324.
Norwegische Künstler. — E. T—d. 327. 334. 343.
Kaulbach's diesjährige Sommerarbeit in Berlin. — Fr. Eggers. 336. 345. 351.
Die diesjährige Münchner Ausstellung. — O. v. Schorn. 358. 375. 393.
Goethe und Schiller und ihr gemeinsames Denkmal. — F. Kugler. 376.
Das neue Theatergebäude zu Hannover. — Bruno. 401.
Landschaftsstudien von Max Schmidt. — H. Weiss. 403.
Landschaften von Balke. — F. E. 417.
Enslen's Rundgemälde. — F. E. 417.

4. Nekrologe.

Otto Vogel. — F. E. 68.
Friedrich Chr. Georg Lenthe. 159.
Joseph Heller. — J. P. v. Hornthal. 358. 399.

VIII. Besprechung neuer Erscheinungen.

A. Auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste.

1. Kupferstiche und Kupferstichwerke.

a. ohne Text.

Wandgemälde im Saale der ersten Kammer des Ständehauses zu Karlsruhe von M. v. Schwind. Nach den Cartons gest. von A. Krieger und T. Langer. — Vincens. 52.
Carl I. nach v. Dyck gest. von E. Mandel. — F. Kugler. 134.
Der Triumph der Religion in den Künsten nach F. Overbeck gest. von Sam. Amsler. — Herm. Friedländer. 165.
Portrait des Bildhauers Chr. Rauch. Nach dem Lichtbilde von H. Biow gestochen von Ed. Eichens. — Fr. Eggers. 174.
Amor nach Ant. Raph. Mengs von Backenberg. — Frensel. 205.
Luthers Bildniss nach L. Cranachs Gemälde von W. Overbeck. — Frenzel. 205.
Die Anbetung der heil. 3 Könige von Francesco Francia, nach dem Originalgemälde gleicher Grösse gest. von A. G. Glaser. — H. F. 280.
La vierge aux Langes. Sendschreiben an Hrn. Kupferstecher Fr. Wagner in Nürnberg. — F. Kugler. 362.
Portrait des Astronomen F. W. Bessel von E. Mandel. — F. K. 395.
Christus am Kreuz nach Sebastian del Piombo v. F. Forster. — ef. 395.

b. mit Text.

Deutsche Zeitgenossen. Nach Biow's Lichtbildern herausgegeben von T. O. und R. Weigel. Erste Lieferung. — Fr. Eggers. 5.
Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens in der Grosh. Sammlung zu Weimar, von W. Müller und Chr. Schuchart. — Vincenz. 110.
Die Almosenvertheilung des heil. Laurentius nach Fiesole von L. Gruner. — Frenzel. 310.
Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator. Von G. König und H. Gelzer. — Fr. Eggers. 415. 422.

2. Steindrucke und Steindruckwerke.

a. ohne Text.

Album für Freunde des Bergbaues, gez. von Ed. Heuchler, lith. von Bässler, in Ton gedruckt von Hanfstängl. — Fr. Eggers. 31.
Die Neapolitanerin nach T. v. Oer von G. Koch. Rubens und sein Sohn nach Rubens von Georg Koch. — Fr. Eggers. 197.
Lindemann-Frommels Skizzen aus Rom und der Umgebung. — F. Kugler. 295.
Christus auf dem Oelberge nach Ed. Steinle von G. Koch. 396.
Die Hausandacht nach v. Reutern von G. Koch. — F. E. 396.

b. mit Text.

The Gallery of illustrious Americans. Nach Daguerreotypen von Brady, lith. von d'Avignon, herausgegeben von C. Ed. Lester. — Fr. Eggers. 22.
Das Herzogthum Salzburg und seine Angrenzungen. Nach Originalzeichnungen von G. Pezolt, auf Stein von L. Rottmann und E. Herwegen. — F. A. 318.

3. Farbensteindruckwerke.

a. ohne Text.

Erinnerung an den 9. October 1850. Gedenkblatt an das Enthüllungsfest der Bavaria von Herwegen. — ef. 175.

b. mit Text.

Norwegisches Bauernleben. Ein Cyclus in 10 Bildern von Adolf Tidemand. Nach den Originalcartons lith. von J. B. Sunderland. Deutscher Text von W. Müller, norwegischer Text von A. Munch. — R. W. 422.

4. Radirungen und Radirwerke.

a. ohne Text.

Landschaft von Lessing, gest. von W. von Abbema. — W. Lübke. 103.
Edwin Landseer's Radirungen. — Frensel. 134.

Sketches after English Landscape painters by L. Marvy. — Frenzel. 191.
Originelle Bauwerke des Mittelalters von George Geiwitz. 1. Heft. — F. E. 272.

5. Holzschnitte und Holzschnittwerke.

a. ohne Text.

Nachbildungen alter Holzschnitte von Deis in Stuttgart. — J. D. P. 110.

b. mit Text.

Holzschnitte berühmter Meister. Herausgegeben von R. Weigel. — Fr. Eggers. Erstes Heft 86. 94. Zweites Heft 229. Drittes Heft 238. Viertes Heft 406. Fünftes Heft 416.
Prospect der Stadt Köln am Rhein im 16. Jahrh. nach Anton v. Worms, von D. Levy-Elkan. — H. Weiss. 116. 125.
The route of the overland mail to India from Southhampton to Calcutta, 32 plates from drawings by Messrs Grieve, Telbin, Absolon etc. — Frenzel. 271.
Denkmal König Friedrichs des Grossen. Verlag der Decker'schen Oberhofbuchdruckerei. — H. Weiss. 270.

B. In der Kunstlitteratur.

1. Kunsttheorie.

Die Entwickelung der Gottesidee. Mit einem Vorwort: die Kunst und die Aesthetik. Von Theodor Kaufmann. — Fr. Eggers. 14.
Ueber die Gründung der christlich-archäologischen Kunstsammlung bei der Universität zu Berlin und das Verhältniss der christlichen zu den klassischen Alterthümern. Ein Vortrag von F. Piper. — F. E. 255.
Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Prinzipien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde, von M. Unger. — Fr. Kugler. 353.

2. Kunstgeschichte.

La renaissance des arts à la cour de France par le Comte de Laborde. Tome I. — G. F. Waagen. 67. 76. 84. 91.
Joh. Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben von Ernst Förster. — W. Lübke. 139.
Kugler's Handbook of paintng. etc. ed. by Ch. L. Eastlake etc. — G. F. Waagen. 148.
Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée Nationale du Louvre. etc. par Otto Mündler. — G. F. Waagen. 157.
The museum of classical antiquities. A quarterly journal etc. — Zestermann. 182.
Catalog des Kupferstichwerks von J. F. Bause mit biographischen Notizen von Georg Keil. 182.
Monographie der von C. W. E. Dietrich radirten, geschabten etc. Vorstellungen, von J. F. Linck. 183.
Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken. Gesammelt etc. von Dr. Ferd. Keller. — G. F. Waagen. 205.
Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. I. Lief. 19—20. v. Dr. L. Puttrich. — F. Kugler. 213.
Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, von G. Wilh. H. Mithoff. — F. Kugler. 213. 286.
Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthums-Vereins. — F. Kugler. 213.
Manuel de l'amateur d'estampes etc. par Ch. le Blanc. — J. F. Link. 222.
L'architecture du V. au XVI. siècle et les arts qui en dependent etc. par Jules Gailhabaud. — F. Kugler. 246.
Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung von R. Weigel. — Ahlbeck. 287.
Handbuch der griechischen Numismatik von A. C. E. v. Werlhof. — Dannenberg. 317.
v. Hefner's Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. — Sotzmann. 331. 338. 346.
Thorwaldsen's Museum, beschrieben von L. Müller. 370.
Die Baukunst in Deutschland in der Zeit v. J. 900—1600 n. Chr. Chronographische Tafeln mit Text von Franz Mertens. — F. Kugler. 384.

3. Kunstverwaltung.

De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt. — F. Kugler. 220.

4. Poesie.

Die Fornarina. Ein Monolog von Franz Kugler. — H. Weiss. 230.

5. Illustrirte Werke.

Kinderschriften mit Bildern. — F. E. 399. 410.

IX. Vereinssitzungen.

Septembersitzung des wissenschaftlichen Kunstvereins. 324.
Octobersitzung des wissenschaftlichen Kunstvereins. 358.

X. Zeitung.

W Amsterdam. 7. 87. 118. 126. 150. 168. 199. 207. 214. 304. 340. 348. 379. 407. 424.
Amsterdam. 70.
L Arnsberg. 339.
Athen. 320.
⊙ Berlin. 424.
MU. Berlin. 248.
HW. Berlin. 175. 207.
L Berlin. 6. 396.
Berlin. 15. 23. 32. 53. 63. 95. 176. 183. 192. 231. 248. 296. 311. 348. 355. 363. 378. 387. 396. 407. 424.
'E Berlin. 70. 78. 103. 111. 118. 126. 135. 142. 150. 159. 168. 175. 191. 197. 206. 214. 223. 319. 339. 407.
V Berlin. 239.
Brüssel. 256. 371.
□ Brüssel. 126.
⁑ Brüssel. 150.
Danzig. 32. 378.
Dresden. 364.
R. M. Dresden. 46.
† Düsseldorf. 150.
Düsseldorf. 296. 320. 424.
Erfurt. 207.
† Frankfurt a. M. 111.
Hamburg. 70.
Hannover. 47.
Karlsruhe. 47.
* Köln. 38. 39. 126.
Köln. (A. Reichensperger.) 53.
Köln. 199.
Königsberg. 320. 355.
Kopenhagen. 224. 231.
Leipzig. 379.
London. 7. 39. 78. 104. 135. 151. 176. 184. 200. 240. 272. 304, 311. 320. 388.
Madrid. 32. 78. 224. 256. 311.
† München. 142. 355. 364.
L Münster. 339.
Newyork. 127. 143.
† Neuss. 424.
oμ Paris. 214. 223.
Paris. 32. 55. 103. 119. 183. 272. 379.
□ Paris. 199. 208.
Petersburg. 47.
ЖF Petersburg. 151. 160.
Prag. 388.
Rom. 153. 224. 256. 296. 407.
* Rom. 95.
Salzburg. 183.
Schwerin. 240.
Stockholm. 160. 332.
Stuttgart. 348.
Soest. 339.
* Wien. Reorganisation der Kunstakademie. 54. 63. 142.
Wien. 214. 240. 304.

XI. Novitätenschau.

S. 8. 24. 39. 47. 56. 64. 70. 78. 104. 112. 127. 135. 143. 176. 184. 192. 208. 248. 256. 264. 272. 280. 288. 320. 323. 358. 409.

XII. Kunstvereine.

Die Ausstellungstermine des Rheinischen Kunstvereins. 208.
Notizen über Kunstwerke, deren Kosten ganz oder zum Theil aus dem öffentlichen Fonds des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen in Düsseldorf bestritten werden. 311. 320.
Ausstellungstermine. 320.
Protokoll der Verhandlungen in den Conferenzen der Deputirten der zum westlichen Cyclus gehörenden Vereine. — F. Lucanus. 356.

Berichte über die Vereine in

Böhmen. 71. 79. 87. 96. 407. 418. 425.
Darmstadt. 240.
Frankfurt. 136.
Freiburg. 240.
Halberstadt. 208.
Hamburg. 144.
Hannover. 15. 168. 379.
Karlsruhe. 215. 232. 240.
Lübeck. 160.
Mannheim. 256.
Mainz. 240.
München. 120.
Newyork. 152.
Norddeutscher Gesammt-Verein. 40.
Oesterreichischer Kunstverein. 47.
Potsdam. 312.
Regensburg. 371.
Salzburg. 128.
Stettin. 184.
Strassburg. 240.
Stuttgart. 256.

XIII. Aufrufe, Bekanntmachungen etc.

Kunst-Auctions-Anzeigen von C. Ernst Sieber in Dresden. 8. 388. 397.
Die Industrie-Ausstellung aller Nationen. 24.
Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst zu Amsterdam. 32.
Programm der Kunstausstellung im Haag. 56.
Anzeige des Gatalogs von Bar. Gish. Verstolk de Soelen. 72. 80.
Kunstausstellung in Wiesbaden. 88. 104. 120.
Bekanntmachung der Dresdner Ausstellungs-Commission. 104.
Anfrage, wegen eines Gemäldes von Dominichino. 136.
Leipziger Kunst- und Bücherauctionen. 144. 200. 280. 396.
Einladung der Münchner Akademie zur Kunstausstellung im J. 1851. 152.
Kunstanzeigen. 176. 312. 364. 397. 398.
Berichtigungen. 192. 216. 232. 264.
Bekanntmachung des Directoriums des Sächsischen Kunstvereins. 248.
Zur Nachricht. 340.
Kunst-Ausstellungen. 364. 409.
An meine auswärtigen Freunde. — F. Kugler. 372.
Auswahl der Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels seit Anfang 1851. 398.

XIV. Gedichte.

An Chr. Rauch zum 31. Mai 1851. — V. 169.
Zum Dombaufest. — F. Kugler. 401.

Alphabetisches Namenverzeichniss.

A.

A. G. Meister, Kupferstecher. 12.
Abbema, W. v., Kupferstecher. Düsseldorf. 103. 380.
Absolon, Maler. London. 271.
Achenbach, Andreas, Maler. Düsseldorf. 48. 280.
Achenbach, Oswald, Maler. Düsseldorf. 280.
Ackermann, W., Schriftsteller. Dresden. 260. 285. 337.
Adam, Albrecht, Thier- u. Schlachtenmaler. München. 240. 375.
Adam, Franz, Maler. München. 256.
Adloff, C., Maler. Düsseldorf. 184. 256.
Aelst, Wilh. van, Maler. 82. 424.
Afinger, B., Bildhauer. Berlin. 126. 127. 168. 178. 212. 271. 396.
Ahlbeck, Schriftsteller. 288.
Aigner, Maler. Wien. 143.
Aiwazowsky, J., Maler. St. Petersburg. 355.
Alaux, J., Maler. Rom. 114. 200.
Albani, Francesco, Maler. 60. 82.
Albert, Prinz, Herzog zu Sachsen. 40.
Aldegrever, H., Maler und Kupferstecher. 280. 379. 417.
Alers, Rud., Maler. Calvoerde. 40.
Alès, Kupferstecher. Paris. 64.
Aligny, C. F. T., Landschaftsmaler. 252. 253.
Allan, William, Maler. 8.
Allen, J. C., Kupferstecher. London. 288.
Almenröder, Bildhauer. Wiesbaden. 268.
Altdorfer, A., Maler und Formschneider. 288. 417.
Amaury-Duval, Maler. Paris. 186.
Amberg, Wilh., Maler. Berlin. 176.
Amerling, Friedr., Maler. Wien. 48. 143.
Amman, Jost, Maler und Kupferstecher. 40.
Amsler, Samuel, Kupferstecher. 165 ff.
Anastasi, Maler. Paris. 261.
André, J., Landschaftsmaler. Paris. 253.
Andreani, A., Kupferstecher. 40.
Angermann, Musiker. Berlin. 282. 292. 391.
Antigna, Alex., Maler. Paris. 187.
Anton von Worms, Maler u. Holzschneider. 47. 116.
Antonello, da Messina, Maler. 421.
Arago, Maler. Paris. 217.
Arcagnuolo, Andrea, Maler. 421.
Armand, Ed., Kupferstecher. Paris. 264.
Arneth, Münzkundiger. Wien. 180.
Arnim, Bettina von, Dichterin. Berlin. 49.
Arnold, Steinzeichner. Frankfurt. 136.
Arnolt, Maler von Würzburg. 404.
Arthaber, v., Sammler. Wien. 48.
Artlett, Kupferstecher. London. 128.
Assche, van, Maler. Holland. 425.
Atri, Lucca d', Maler. 421.
Audran, Gérard, Kupferstecher. 136.
Avanzi, Jacopo, Maler. 149.
Avignon, d', Steinzeichner. 23.
Aze, Adolphe, Maler. Paris. 114.

B.

Baade, Knut, Maler. München. 345.
Bach, A., Maler. München. 128.
Backenberg, Fr., Kupferstecher. Dresden. 205.
Bässler, Steinzeichner. Dresden. 31.
Baily, E. H., Bildhauer. London. 78.
Baker, J. H., Kupferstecher. London. 47.
Bakhuiszen, H. v. d. Sande, Maler. 's Gravenhage. 7.
Bakowsky, Maler. Paris. 240.
Baldini, Baccio, Goldschmied und Kupferstecher. 40.
Balke, Maler. Christiania. 417.
Bamberger, Fritz, Maler. Frankfurt a. M. 111.
Bandel, E. von, Bildhauer. Hannover. 16.
Baudel, Heinr., Bildhauer. München. 380.
Bandinelli, Baccio, Bildhauer. 74.
Barbarelli, Giorgio (Giorgione), Maler. 130 ff.
Barbiers, P., Maler. Holland. 425.
Bardon, Em., Bildhauer. 173. 197. 210.
Barre, A., Maler. Paris. 218.
Barrias, Felix, Maler. Paris. 123.
Barrot, Fr., Stempelschneider. Frankfurt a. M. 12.
Barry, Seemaler. Paris. 261.
Bartolommeo, Fra, Maler. 223.
Barye, L., Bildhauer. Paris. 308.
Bassano, Jacopo, Maler. 78. 133.
Batoni, P. G., Maler. 55.
Bauer, S., Bildhauer. Wien. 55.
Baumann-Jerichow, Malerin. Kopenhagen. 232.
Baumann, Julius, Maler. Königsberg. 184.
Baumgärtner, H., Maler. Berlin. 16.
Bause, Joh. Fr., Kupferstecher. 182. 288.
Bayer, August von, Architekturmaler. München. 120.
Bayerle, J., Bildhauer. Düsseldorf. 312.
Bazin, Ch., Schriftsteller. Paris. 70.
Beaume, J., Maler. Paris. 114. 199.
Bechstein, Ludwig, Dichter und Gelehrter. Meiningen. 32.
Becker, Maler. Berlin. 239.
Becker, A., Maler. Darmstadt. 380.
Becker, C., Kunsthistoriker. Würzburg. 13. 124. 205. 338. 404.
Becker, Fr., Schriftsteller. Berlin. 176.
Becker, J., Maler. Frankfurt a. M. 15. 136. 144.
Becker, Karl, Maler. Berlin. 135. 191.
Becker, Peter, Maler. 136.
Beckmann, Maler. München. 79. 245.
Beer, Maler. München. 79.
Bega, C., Maler. 151.
Begas, Karl, Maler. Berlin. 43. 207. 248. 262. 265. 320. 336. 371.
Beham, Bartel, Maler und Kupferstecher. 55. 288.
Beham, Hans Sebald, Maler und Kupferstecher. 288.
Bell, Bildhauer. London. 311.
Bellangé, Hippolyte, Maler. Paris. 202.
Beltrafio, Giov. Ant., Maler. 82. 158.
Bendemann, E., Maler. Dresden. 192. 371.
Benedetti, Th., Kupferstecher. Wien. 372.
Benedix, Roderich, Dichter. 333. 374.
Bennert, J., Maler. Frankfurt a. M. 112.
Bennetter, Seemaler. Haag. 344.
Benouville, Achille, Maler. Paris. 260.
Bentink, C., Steinzeichner. Holland. 7.
Béranger, Charles, Maler. Paris. 218.
Béranger, J. B. A. Emile, Maler. Paris. 201.
Berchem, N., Maler. 78.
Berg, J. van den, Thiermaler. Haarlem. 425.
Berger, Architekt. Berlin. 296.
Berger, Maler. Berlin. 276.
Berges, H., Bildhauer. Berlin. 176. 197.
Berghem, Nikolaus, Maler. 55. 142. 151.
Berghen, W. J. van der, Maler. München. 372.
Bergslien, K., Maler. 345.
Bernède, Maler. Paris. 218.
Bernini, Lorenzo, Bildhauer. 59.
Bertin, J. V., Maler. 252.
Besson, Maler. Paris. 218.
Bettkober, C. F. H. S., Bildhauer. 181. 197.
Beyer, Maler. Idstein. 268.
Beyer, Bildhauer. Dresden. 283.
Bianconi, Gypsformer. Berlin. 212.
Biard, François, Genremaler. Paris. 160. 201.
Bidault, Maler. Frankreich. 252.
Bigand, Auguste, Maler. Versailles. 123.
Binder, E., Maler. Wien. 55. 143.
Biow, H., Photograph. 5 ff. 174.
Bischoff, Fr., Maler. München. 79. 128. 240.
Bissen, Bildhauer. Kopenhagen. 231.
Blaas, Karl, Maler. Tyrol. 63.
Bläser, G., Bildhauer. Berlin. 118. 212. 396.
Bläser, Karl, Bildhauer. Berlin. 47.
Blagdon, Maler. 123.

Blanc, Charles le, Schriftsteller. Paris. 222.
Blanchard, Kupferstecher. Paris. 7.
Blanchard, Maler. Paris. 261.
Blea, D., Maler. Haag. 407.
Bloemen, P. van, Maler. 424.
Bloemers, Maler. Holland. 425.
Blomberg, v., Maler. Berlin. 176.
Bocholt, Franz von, Kupferstecher. 142.
Bocksperger, Hans, Maler und Formschneider. 40.
Bodom, Maler. Norwegen. 344.
Böe, F., Stilllebenmaler. Düsseldorf. 301. 344.
Börner, J. A., Sammler. Nürnberg. 87. 95.
Bötticher, C., Architekt. Berlin. 58. 83.
Boguet, D., Maler. 252.
Boilly, L. L., Maler. 200.
Bol, Ferd., Maler. 78.
Boldrini, Nicolo, Maler u. Formschneider. 417.
Bologna, Giov. da, Bildhauer. 59.
Bolognese, Giacomo, Architekt. 382.
Bonheur, Rosa, Malerin. Paris. 218.
Bonifazio, Veneziano, Maler. 64.
Bonnington, R. P., Maler. 119. 252. 288.
Bonucci, C., Architekt u. Archäolog. Neapel. 182.
Bonvin, Fr., Maler. Paris. 217.
Borch, Bildhauer. Kopenhagen. 301. 345.
Bordone, Paris, Maler. 78.
Borgognone, Ambrogio, Maler. 78.
Borrel, Medailleur. Paris. 317.
Bosboom, J., Maler. Haag. 199.
Boser, Fr., Maler. Düsseldorf. 380.
Bosio, Bildhauer. Paris. 317.
Both, Johann, Maler von Utrecht. 55. 151. 304.
Both, R., Maler von Utrecht. 151.
Bott, J., Maler. 424.
Botticelli, Sandro, Maler. 40. 149.
Bottomley, J. W., Maler. Hamburg. 16. 380.
Bouche, Bernardin, Maler. 93.
Boucher, François, Maler. 39. 119. 144.
Boulanger, L., Maler. Paris. 123. 217.
Boullogne, Louis de, Maler. 66.
Bourdichon, Jean, Maler. 93.
Bourdier, Maler. Paris. 123.
Bourdon, Sebastian, Maler. 66. 252.
Bourne, A., Kupferstecher. London. 47.
Boutell, Charles, Schriftsteller. England. 22.
Boutibonne, E., Maler. Paris. 188.
Bouton, Maler. Paris. 261.
Bouvier, Maler. Paris. 261.
Bouvy, Firmin, Maler. Antwerpen. 40.
Bracht, von, Maler. Wiesbaden. 267.
Brady, Daguerreotypist. Amerika. 22.
Brännlich, A., Bildhauer. Berlin. 212.
Braekeleer, J. de, Maler. 199. 425.
Brakenburg, Reinier, Maler. 424.
Brandard, R., Kupferstecher. England. 135.
Brandes, H., Maler. Braunschweig. 16. 40.
Brandt, A. J., Blumenmaler. Holland. 425.
Brant, Sebastian, 218 ff.
Braun, Emil, Archäolog. Rom. 37. 50. 90. 101. 130. 139. 149.
Braun, Kaspar, Maler und Holzschneider. München. 358.
Bray, Dirk de, Maler und Formschneider. 238 ff.
Bray, Salomon de, Maler und Baumeister. 424.
Brechler, Maler. Prag. 79.
Bree, M. van, Maler. Holland. 425.
Breenberg, B., Maler. 78. 142. 151. 424.
Breitenstein, Alfred, Maler. Düsseldorf. 40.
Bresla, Lucas von, Maler. Würzburg. 405.
Breughel, J., Maler. 424.
Breuhaus, de Groot, Maler. Amsterdam. 7.
Bridoux, A., Kupferstecher. 261.
Briggs, H. P., Maler. 128.
Brinkmann, H., Maler. Horneburg. 16.
Broens, G., Sammlung. Amsterdam. 199.
Brondgeest, A., Maler. Holland. 425.
Brosamer, H., Maler und Formschneider. 220.
Brosterhuis, J., Maler. 78. 151.
Bruandet, Maler. 252.
Bruckmann, Alex., Maler. Stuttgart. 376.
Brune, Adolphe, Maler. Paris. 123.
Brunner, G., Maler. Paris. 240.
Bruno, Schriftsteller. 403.
Bruycker, Maler. Antwerpen. 240.
Bruyn, Barthel van, Maler. 268 ff.
Buchner, J. G., Maler. Stuttgart. 256.
Buchner, Jacob, Glaser. Würzburg. 405.
Bührlen, J., Glasmaler. Nürnberg. 256.
Büler, Hans Ulrich, Maler. Würzburg. 414.
Bueno, D. J., Maler. Madrid. 32.
Bürde, Architekt. Berlin. 296.
Bürkel, H., Maler. München. 40. 128. 208. 256.
Bürkner, Hugo, Holzschneider. Dresden. 95. 230. 239. 399. 406. 410.
Buonarotti, Michelangelo. 35 ff. 55. 59. 60. 74. 149.
Burat, J., Schriftsteller. Frankreich. 409.
Burch, A. van der, Maler. 252.
Burger, A., Maler. Berlin. 136.
Burger, Ludwig, Maler. Berlin. 176. 191. 271.
Burgkmair, Hans, Maler und Kupferstecher. 86 ff. 94. 115. 205. 239. 288. 379. 410. 419.
Burton, H. M., Architekt. England. 32.
Busse, G., Maler. Hannover. 16. 232.
Busse, Architekt. Berlin. 32.
Busse, Bronceformer. Berlin. 212.
Buttura, E., Maler. Paris. 260.
Byss, Joh. Rud., Maler. Würzburg. 414.

C.

Cabanel, Alexander, Maler. Frankreich. 123.
Cabat, L., Landschaftsmaler. Paris. 252 ff.
Cain, Aug., Bildhauer. Paris. 317.
Calamatta, Kupferstecher. Brüssel. 256.
Calame, Maler. Genf. 160.
Calandra, Federigo. Giessen. 212 ff.
Calendario, Filippo, Architekt. 387.
Cali, Bildhauer. Florenz. 151.
Callcott, A. W., Maler. England. 135. 191.
Caminade, Alexander, Franz, Maler. Paris. 240.
Camphausen, W., Maler. Düsseldorf. 280.
Canina, Luigi, Architekt. Turin. 182.
Canéto, Schriftsteller. Paris. 70.
Canova, Antonio, Bildhauer. 160.
Cantian, Architekt. Berlin. 396.
Capelle, J. v. d., Maler. 304.
Cappelen, Maler. 344.
Caravaggio, Michelangelo da, Maler. 78.
Caravaggio, Polidor v. Caldara, Bildhauer. 74.
Carey, Ch., Kupferstecher. Paris. 64.
Carmienke, Vater und Sohn, Maler. Liegnitz. 82.
Carpentero, H., Maler. Antwerpen. 380.
Carstens, Asmus, Jacob, Maler. 110 ff. 166. 181. 184.
Catel, Franz, Zeichner und Maler. 203.
Catel, Louis, Architekt. 203.
Cattermole, G., Maler. London. 191.
Caulaerts, Maler. Brüssel. 256.
Cavelier, Jules, Bildhauer. Paris. 317.
Cay, Jacob, Maler. Würzburg. 405.
Cellini, Benvenuto, Goldschmied und Bildhauer. 59.
Cesar, Medailleur. Wien. 63.
Chabal, O. A., Blumenmaler. Paris. 261.
Chaimbaux, Maler. Paris. 240.
Challis, Kupferstecher. London. 288.
Champagne, Philipp de, Maler. 66.
Chaplin, Ch., Maler. Paris. 64. 124.
Chardin, Joh. B. L., Maler. 194.
Charpentier, Maler. 40.
Chassériau, Theod., Maler. Paris. 114. 208.
Chavet, V., Maler. Paris. 188. 201.
Chérelle, Steinzeichner. Paris. 64.
Cheret, L., Maler. Paris. 256.
Cherot, Maler. Nantes. 261.
Chevangier, P., Landschaftsmaler. Paris. 261.
Chodowiecki, Daniel, Zeichner. 180. 278 ff. 285 ff. 292 ff.
Choulant, Ludw., Schriftsteller. Dresden. 157.
Ciapori, Maler. Paris. 264.
Cimabue, Maler. 17.
Cinier, Maler. Lyon. 240.
Cicéri, E., Maler. Paris. 261.
Clesinger, A. J., Bildhauer. Paris. 316.
Clouet, François, Maler. 77 ff. 85.
Clouet, Jéhan, Maler. 76 ff.
Coignard, Maler. Paris. 261.
Coignet, J., Maler. Paris. 252.
Colas, Alph., Maler. Paris. 188.
Colibram, Maler. Antwerpen. 256.
Colin, Al. M., Maler. Paris. 123.
Colin, Paul, Kupferstecher. Paris. 64.
Colombel, Nicolas, Maler. 66.
Comte, P. Ch., Maler. Paris. 123. 201.
Coubertin, Charles de, Maler. Paris. 217.
Conder, Alex., Maler. Paris. 188.
Conegliano, Cima de, Maler. 64. 78. 131.
Cook, Henry, Schriftsteller. London. 264.
Coriolano, G. B., Formschneider. 95.
Cornelius, Peter von, Maler. Berlin. 6. 15. 32. 43. 232. 248. 358. 407.
Cornet, J. L., Maler. Holland. 425.
Cornet, Sänger. 292. 374.
Corot, J. B. C., Landschaftsmaler. 252. 253.
Correggio, Antonio Allegri da, Maler. 158. 205. 223.
Cors, Ciseleur. Berlin. 212.
Costa, Lorenzo, Kupferstecher u. Maler. 158.
Cottreau, Felix, Maler. 200. 348.
Cottin, Kupferstecher. 16.
Couder, L. Ch. Aug., Maler. Paris. 200.
Coulon, L., Maler. Paris. 188.
Courbet, Gustave, Maler. Paris. 99.
Courdouan, V., Landschaftsmaler. Toulon. 261.
Court, J., Maler. Paris. 124.
Court, Jéhan de, Maler. 85. 93.
Courtet, J., Schriftsteller. Paris. 56.
Cousen, J., Kupferstecher. London. 47.
Cranach, Lucas. 55. 82. 86. 94. 168. 205. 288. 417. 419 ff.
Crazannes, Chaudruc de, Kunstgelehrter. 56.
Crawfurd, Bildhauer. Amerika. 407.
Cretius, Const., Maler. Berlin. 184.
Cuba, Bronceformer. Berlin. 212.
Cuningham, Ed. Francis, (Calze) Maler. 181. 196.
Cuntz, Maler. Würzburg. 405.
Cuyp, A., Maler. 304.

D.

Daffinger, M. M., Maler. Wien. 64.
Dahl, J. Ch., Landschaftsmaler. Dresden. 46. 327 ff.
Dahl, Siegwald, Thiermaler. Dresden. 46.
Dahlwig, Maler. München. 80.
Daege, Ed., Maler. Berlin. 43.

Dähling, Heinr., Maler. 296.
Dähling, Maler. Berlin. 276.
Dagnan, Maler. Paris. 261.
Daiwaille, J. A., Maler. Amsterdam. 87. 199.
Dallwig, Heinr., Maler. München. 256.
Dam, Musiker. 326.
Danhauser, Maler. Wien. 48.
Dankberg, F. W., Bildhauer. Berlin. 168. 178.
Dankworth, Maler. Celle. 16. 380.
Dannenberg, Schriftsteller. Berlin. 318.
Darcel, Alfred, Schriftsteller. Paris. 70. 143.
Daumier, H., Maler. Paris. 202.
Danzats, Maler. Paris. 261.
David, Jacques Louis, Maler. Paris. 67.
Debay, A. Hyac., Maler. Paris. 100.
Decaisne, Heinrich, Maler. Paris. 40. 114. 144.
Decamps, Maler. Paris. 8. 64. 264.
Dechamps, L. de Pas, Schriftsteller. Frankreich. 71. 143. 192.
Dehn, Gelehrter. Berlin. 424.
Dehodency, Maler. Paris. 217.
Deger, Ernst, Maler. Düsseldorf. 150. 320.
Degoffe, Maler. Paris. 261.
Deis, C., Holzschneider. Stuttgart. 110. 214.
Delaborde, Henry, Maler. Paris. 122. 188.
Delacroix, Eugène, Maler. Paris. 109. 200. 223. 252. 379.
Delaroche, Paul, Maler. Paris. 109. 209. 304. 425.
Dell, Peter, Bildhauer. Würzburg. 405.
Demannez, Kupferstecher. Brüssel. 256.
Denanto, F., Formschneider. 40.
Denner, Balthasar, Maler. 78.
Denon, V., Liebhaberradirer. 40.
Denniatoun of Denniatoun, Schriftsteller. Edinburgh. 264.
Dertinger, E., Kupferstecher. 16. 144.
Devaranne, S. P. u. Sohn, Zinkgiesser und Modelleur. Berlin. 396.
Deventer, J. F. van, Maler. Amsterdam. 7.
Deveria, E., Maler. Paris. 200.
Devrient, E., Schauspieler. Dresden. 297. 333 ff. 357 ff. 375.
Deschwanden, Maler. 232.
Deuerlein, Joh. Hieron., Maler. Würzburg. 414.
Diaz, N., Maler. Paris. 188.
Didron, ainé, Archäolog. Paris. 70. 192. 264.
Dieffenbach, Architecturmaler. Hadamar. 268.
Dielmann, P., Maler. Brüssel. 136.
Dietrich, C. W. E., Maler und Kupferstecher. 168. 183. 207.
Dillens, Maler. Brüssel. 199.
Dircks, Kupferstecher. 136.
Dittmer, Philipp, Maler. Würzburg. 405.
Dobyaschofsky, Maler. Wien. 63. 143.
Döbner, A. W., Schriftsteller, 328.
Does, Jacob van der, Maler. 78.
Does, Simon van der, Maler. 424.
Doherty, Kupferstecher. Paris. 176. 192.
Dolce, Carlo, Maler. 136.
Dolgoruky, Prinz S., Schriftsteller. 320.
Dominichino, Maler. 136.
Donaldson, Th. L., Schriftsteller. England. 182.
Donatello, Bildhauer. 68.
Donner, Maler. München. 244.
Dopmeyer, Bildhauer. Springe. 380.
Dorigny, Charles, Maler. 94.
Dou, Gerhard, Maler. 67. 207.
Dowell, Mac, Bildhauer. London. 136.
Drahn, Bildhauer. Berlin. 212.
Drake, Fr., Bildhauer. Berlin. 34. 78. 214. 396.
Drielst, E. van, Maler. Holland. 425.
Drolling, M. M., Maler. 55.
Duban, Architekt. Paris. 214 ff.
Dubufe, Vater u. Sohn, Maler. Paris. 124.
Duccio di Buoninsegna, Maler. 149.
Ducq, J. le, Maler. 78. 150.
Dugasseau, Charles, Maler. 123.
Dujardin, Karel, Maler. 55. 150. 304.
Dumaresq, Ed. Armand, Maler. Paris. 123.
Duntze, Johannes, Maler. Bremen. 40.
Dünckel, Wilh., Maler. Mannheim. 256.
Dupaty, Bildhauer. Paris. 208.
Duperreux, A. L. R., Maler. 252.
Dupret, F., Maler. 252. 253.
Dürer, Albrecht. 40. 55. 76. 79. 110. 142. 156 ff. 168. 214. 259 ff. 264. 284 ff. 288. 337. 379. 406. 419.
Duret, Bildhauer. Paris. 200. 208. 224.
Dürk, J., Maler. München. 80.
Duveau, L. N., Maler. Paris. 110.
Dusart, C., Maler. 151.
Dworäcek, Maler. Prag. 80.
Dworák, Maler. Leitomischl. 79.
Dyck, Ant. van, Maler. 55. 78. 79. 82. 134. 168. 262.
Dyck, Maler. 232.

E.

E. S., Formschneider. 379.
Eastlake, Charles, Lock, Maler. London. 35. 112. 116. 148 ff. 264.
Eberhard, J., Maler. München. 380.
Eberle, R., Maler. München. 240.
Eberson, L. H., Architekt. Arnhem. 32.
Ebert, C., Maler. München. 256.
Echter, Maler. München. 352.
Eckersberg, C. W., Maler. Kopenhagen. 344.
Eckstein, Bildhauer. 181.
Eggers, Fr., Schriftsteller. Berlin. 2. 6. 15. 23. 26. 32. 35. 70. 95. 173. 175. 178. 197. 225. 230. 239. 256. 272. 324. 352. 396. 410. 416. 417.
Eibner, F., Maler. München. 79. 128.
Eichens, Eduard, Kupferstecher. Berlin. 6. 7. 16. 103. 111. 174.
Eichhorn, A., Maler. Potsdam. 363.
Eichler, G., Gypsgiesser. Berlin. 324. 374.
Eitelberger, R. von Edelberg, Kunstgelehrter. Wien. 64. 98.
Eisenlohr, F., Architekt u. Kunstschriftsteller. Karlsruhe. 141.
Elis, Karl, Maler. Halberstadt. 208.
Elliot, Charles L., Maler. New-York. 23.
Elmerich, C. E., Maler. Paris. 188.
Elsheimer, Adam, Maler. 288.
Elstrake, R., Kupferstecher. 40. 288. 379.
Embde, A. von der, Maler. Kassel. 16. 136. 144. 372.
Emminger, E., Maler. Biberach. 256.
Ender, Th., Maler. Wien. 16. 393.
Engel, Maler. Rödelheim. 256.
Engelhardt, W., Bildhauer. Lüneburg. 16.
Engelmann, Maler. Berlin. 103.
Engert, Maler. Wien. 143.
Enhuber, C. von, Maler. München. 120. 128. 372.
Ensten, C., Maler. Berlin. 417.
Enthofen, L. J., Giesser. Haag. 348.
Erhardt, Maler. Dresden. 245.
Erst'sche Sammlung. Danzig. 32.
Etex, Antoine, Schriftsteller. Paris. 64.
Etex, F. A., Bildhauer. Paris. 317.
Ettmüller, Ludw., Gelehrter. Zürich. 43.
Evens, Bildhauer. Kopenhagen. 231.
Ewald, Arnold, Maler. Berlin. 176.
Eybel, Adolf, Maler. Berlin. 144. 191.
Eyck, van, Malerschule. 68. 76. 78.
Eyck, Jan van, Maler. 147. 223. 236.
Eyken, van, Maler. Brüssel. 126.
Eyken, F. v. d., Maler. Brüssel. 16. 208.
Ezdorff, Chr., Maler. München. 120.

F.

Fabriano, Gentile da, Maler. 158.
Fagilberg, Bildhauer. Schweden. 332.
Fairholt, F. W., Schriftsteller. 128. 264.
Faivre-Dufer, Maler. Paris. 124.
Falkener, Schriftsteller. England. 182.
Fanda, J., Bildhauer. Berlin. 272.
Fanoli, Steinzeichner. 16.
Faustner, L., Maler. München. 372.
Fauvelet, J., Maler. Paris. 195.
Fay, Jos., Maler. Düsseldorf. 136.
Fearnley, Thomas, Landschaftsmaler. 334 ff.
Felsing, Jacob, Kupferstecher. Darmstadt. 136. 192. 256.
Fendi, Peter, Maler. Wien. 372.
Féron, E. F., Maler. Paris. 123.
Ferrari, Bianchi, Maler. 157. 158.
Feuchère, Bildhauer. Paris. 317.
Fialetti, Odoardo, Maler u. Aetzkünstler. 40.
Fiesole, Fra Giovanni Angelico da, Maler. 149. 223. 310. 421.
Filarete, Antonio, Architekt. 73.
Finach, Glasmaler. Warmbrunn. 58. 82.
Fischbach, Joh., Maler. Salzburg. 48. 128.
Fischer, A., Bildhauer. Berlin. 43. 198.
Fischer, F., Gelehrter. Basel. 218.
Fischer, G., Steinzeichner. Paris. 208.
Fischer, H., Broncegiesser. Berlin. 152. 396.
Fischer, Jos. Anton, Maler. München. 393.
Fischer, Joh. Geo., Bildschnitzer. 59.
Fischer, Karl, Steinzeichner. Berlin. 16. 56. 136.
Fischer, Karl, Medailleur. Berlin. 396.
Flamenco, Juan, Maler. 246.
Flandrin, Hippolyt, Maler. Paris. 186.
Flandrin, Paul, Landschaftsmaler. Paris. 253.
Flaxland, J., Maler. Strassburg. 240. 256.
Flegel, J. G., Holzschneider. Leipzig. 95. 208. 239. 407. 417.
Flers, C., Maler. Paris. 260.
Fleury, Léon, Maler. Paris. 261.
Fleury, Robert, Maler. Paris. 114.
Flinck, Govaert van, Maler. 67.
Fockers, Steinzeichner. 136.
Förster, Ernst, Kunstgelehrter. München. 2. 21. 51. 139 ff. 147. 149. 175. 396.
Förster, Paul, Schriftsteller. 275.
Foltz, Philipp, Maler. München. 136. 372. 393.
Fontaine, Maler. Paris. 217.
Forbes, Schriftsteller. England. 288.
Forster, F., Kupferstecher. Paris. 395.
Foulon, Benjamin, Maler. 94.
Fouquet, Jean, Maler. 68. 92.
Français, E. L., Landschaftsmaler. Paris. 260.
France, L. de, Maler. Holland. 425.
Francia, Francesco (F. Raibolini), Maler. 205. Anz. 3. 280.
François, Kupferstecher. Paris. 209.
Franz, Friedrich, Bildhauer. Berlin. 212.
Franz, Julius, Bildhauer. Berlin. 396.
Fratin, C., Bildhauer. Paris. 317.
Frederich, F., Maler. Hannover. 16.
Fremiet, E., Bildhauer. Paris. 317.
Freminet, Martin, Maler. 94.
Frenzel, J. G. A., Kupferstecher. Dresden. 191. 205. 272. 311.
Frenzel, F. A., Schriftsteller. Dresden. 78.
Frère, Maler. Paris. 217.
Freudenberg, E., Maler. Neuwied. 16.
Freund, Herm., Bildhauer. 231.

Frich, J., Maler. Christiania. 301. 336.
Frick, J. F., Kupferstecher. 296.
Friebel, Louis, Erzgiesser. Berlin. 192. 212. 396.
Friedländer, Hermann, Schriftsteller. 168. 280.
Friedländer, Julius, Schriftsteller. Berlin. 420.
Frisch, J. Ch., Maler. 180.
Fröde, Ciseleur. Berlin. 212.
Froment, Maler. Paris. 217.
Frementin, E., Maler. Paris. 64. 217.
Frommel, Maler. Karlsruhe. 232.
Führich, J., Maler. Wien. 63. 64. 143. 358.
Fürstenberg, Baron von, Domherr. 288.
Funk, Heinr., Maler. Frankfurt a. M. 111.
Fuss, Techniker. 33 ff.

G.

G. Z., Formschneider. 13.
Gaber, A., Holzschneider. Dresden. 208.
Gaederts, Th., Schriftsteller. Lübeck. 160.
Gailhabaud, Jules, Schriftsteller. 246 ff.
Gainsborough, Th., Maler. England. 191. 288.
Gallait, Historienmaler. Brüssel. 371.
Garbo, Rafaellino del, Maler. 78.
Garlieb, D., Kupferstecher. Hannover. 380.
Garneray, L., Maler. Paris. 240. 261.
Garnier, François, Kupferstecher. Paris. 16.
Garofalo, Benvenuto da, Maler. 82.
Gasser, Bildhauer. Wien. 48. 63.
Gateaux, Maler. Paris. 218.
Gatteaux, Schriftsteller. Frankreich. 136.
Gauermann, Friedr., Maler. Wien. 48.
Gayle, Jan van, Maler. 424.
Geefs, Wilhelm, Bildhauer. Brüssel. 7. 160. 371.
Geiger, J. N., Historienmaler. Wien. 55. 63.
Geirnaert, Jos., Maler. Antwerpen. 199.
Geiss, M., Zinkgiesser. Berlin. 396.
Geiwitz, G., Maler. Berlin. 264. 272. 320. 353.
Gelaer, Heinr., Schriftsteller. Berlin. 415 ff.
Gemmel, Architekturmaler. Königsberg. 129. 138. 276. 314. 315 ff. 350. 358. 366. 373.
Gendron, Auguste, Maler. Paris. 122.
Genelli, J. C., Architekt. 173 ff. 181.
Gengembre, Maler. Paris. 217.
Gennerich, Otto, Maler. Berlin. 136.
Genschow, G., Bildhauer. Berlin. 212.
Gensler, J., Kupferstecher. 136. 380.
Gentz, Architekt. 181. 190. 197.
Georg, Erbprinz v. Meiningen. 40.
Gérard, François, Maler. 32.
Géricault, Th., Maler. Paris. 200. 208.
Gérome, Maler. Paris. 122.
Geron, Mathias, Maler und Formschneider von Lauingen. 204 ff.
Gerth, Bildhauer. Wiesbaden. 268.
Gessner, Conrad, Maler. 40.
Gessner, Salomon, Dichter u. Maler. 288.
Geyser, C. G., Kupferstecher. Leipzig. 46.
Ghémar, Steinzeichner. Paris. 64.
Ghiberti, Lorenzo, Bildhauer. 61.
Ghirlandajo, Domenico, Maler. 149.
Gibbon, B. P., Kupferstecher. London. 16. 304.
Gibson, J., Bildhauer. Rom. 47. 182.
Gide, Maler. Paris. 217.
Gigoux, J., Maler. Paris. 115.
Gilbert, Schriftsteller. Frankreich. 56.
Gilli, Fr., Architekt. 190.
Giordano, Luca, Maler. 59.
Giotto, Maler. 17. 149.
Girard, P., Zeichner. Paris. 261.
Girardet, Karl, Maler. Paris. 202.
Girardon, Fr., Maler. 223.
Girardot, A. de, Schriftsteller. Frankreich. 70.
Girart, Meister von Orleans, Maler. 85.
Giraud, Eugen, Maler. Paris. 217.
Girot, Maler. Hannover. 16. 380.
Giroux, André, Landschaftsmaler. Paris. 217. 252.
Girsch, Kupferstecher. 16. 136. 144.
Glaser, A. G., Kupferstecher. Düsseldorf. 205. 280.
Glauber, J., Landschaftsmaler. 424.
Gleyre, Maler. Paris. 109.
Glockenton, Albrecht, Kupferstecher. 12. 288.
Goethe, Wolfgang, Dichter. 192. 220.
Götzenberger, Maler. Mannheim. 256.
Goltzius, H., Maler. 151.
Gonne, Maler. Dresden. 46.
Gosse, Maler. Paris. 217.
Gozzoli, Benozzo, Maler. 149. 158.
Gräb, C., Maler. Berlin. 387.
Gräfle, A., Maler. Freiburg. 16. 240.
Graf, Urs, Formschneider. 239.
Granet, F. M., Architekturmaler. 200.
Granier, Kupferstecher. Paris. 55.
Granzin, Musiker. 291.
Greatbach, W., Kupferstecher. London. 128.
Grefe, Konrad, Maler. Wien. 143. 366.
Grien, Hans, Baldung, Maler. 40. 168. 288.
Grieve, Maler. London. 271.
Griffier, R., Maler. 424.
Gropius, P., Maler. Berlin. 43. 396.
Gros, A. J. Baron, Maler. Paris. 200.
Grosclande, L., Maler. Paris. 202.
Gruber, Maler. Prag. 96. 426.
Grünberg, Ciseleur. Berlin. 212.
Grünewald, Mathias. Maler. 204.
Grünewald, Jacob, Maler. Stuttgart. 256.
Grund, J., Maler. Karlsruhe. 394.
Grundmann, Fr., Kupferstecher. Berlin. 104. 380.
Gruner, L., Kupferstecher. London. 115. 310 ff.
Gruppe, O. F., Aesthetiker. Berlin. 58.
Gubitz, F. W., Holzschneider und Schriftsteller. Berlin. 399.
Gude, Hans, Maler. Düsseldorf. 301. 335. 335. 343 ff.
Gudin, T., Maler. Paris. 48. 183. 200. 252. 261. 304.
Günther, A., Steinzeichner. Berlin. 16.
Guercino da Cento, Maler. 78. 82.
Guermann-Bohn, Aug., Maler. Paris. 114.
Guesnu, Hilaire, Kupferstecher. Paris. 64.
Guhl, Ernst, Kunstgelehrter. Berlin. 9 ff. 153. 274. 275.
Guichard, Maler. Paris. 214.
Guignet, J. B., Maler. Paris. 124.
Guillemin, A. M., Maler. Paris. 201.
Gurlitt, Ludwig, Maler. Nischwitz. 40.
Gutthäter, G. Th., Liebhaberradirer. 40.
Gutzkow, Karl, Schriftsteller. Dresden. 297 ff. 333. 358.

H.

Haagen, Bildhauer. Berlin. 212.
Haanen, Adriana, Malerin. Amsterdam. 40.
Haanen, Remi van, Maler und Radirer. Wien. 160.
Habelmann, Paul, Kupferstecher. Berlin. 144.
Habenschaden, S., Maler. München. 79.
Hackaert, J., Kupferstecher. 142.
Hackert, Ph., Maler. 288.
Hähnel, Julius, Bildhauer. Dresden. 283.
Haesert, P., Maler. Antwerpen. 256.
Hagen, v. der, Gelehrter. Berlin. 44.
Hagen, Jan van, Maler. 304.
Hagenfurter, Ulrich, Schnitzer. Würzburg. 405.
Hahnemann, Architekt. Berlin. 176.
Haid, J. J., Kupferstecher. 46.
Halbreiter, Ulr., Maler. München. 393.
Hall, Schriftstellerin. London. 47. 264.
Hall, S. C., Schriftsteller. London. 184.
Halle, L. B., Steinzeichner. Frankfurt a. M. 144.
Hals, Frans, Maler. 424.
Hammermeister, Jul., Schriftsteller. 334. 357 ff.
Hanfstängl, Franz, Steinzeichner. Dresden. 31. 120. 232.
Hanoteau, Maler. Paris. 261.
Hans v. Frankfurt, Maler. Würzburg. 405.
Hansch, Anton, Maler. Wien. 48. 128.
Hansen, Bildhauer. Kopenhagen. 345.
Hansen, L. J., Maler. Holland. 425.
Harding, Maler. England. 191.
Harrak, Maler. Wien. 48.
Hart, S. A., Maler. London. 288.
Hartmann, Maler. Berlin. 176.
Hartmann, L., Maler. München. 256.
Hartwich, Architekt. Berlin. 142.
Harvey, George, Maler. London. 8.
Harzen, Ernst, Kunstschriftsteller. Hamburg. 147. 406.
Hasenclever, J. P., Maler. Düsseldorf. 371.
Hasenpflug, C., Maler. Halberstadt. 40. 208.
Hasse, E., Zeichner. Dresden. 410.
Haudebourt-Lescot, Hortense, Malerin. Paris. 200.
Haun, Bildhauer. 191.
Haushofer, Max, Landschaftsmaler. München. 79. 80. 380.
Hausmann, G., Maler. Hannover. 16.
Hautmann, Bildhauer. München. 80.
Hawránek, Maler. Prag. 79. 80.
Healy, Maler. Amerika. 187.
Heawood, Kupferstecher. 380.
Hebert, Ernest, Maler. Paris. 110.
Hedouin, P., Schriftsteller. Paris. 136. 217.
Heem, Joh. de, Maler. 424.
Heemskerk, S., Maler. 424.
Heerschop, H., Maler. 40.
Hefner, J. von, Kunstforscher. 32. 44. 115. 331 ff.
Heideloff, Karl, Architekt. Nürnberg. 47. 328. 409.
Heiden, J. van der, Radirer. 40. 304.
Heidenreich, Gustav, Maler. Berlin. 176.
Heilmayr, K., Maler. München. 79. 245. 372.
Heimerdinger, F., Maler. Hamburg. 40.
Heinhold, Ciseleur. Berlin. 212.
Heinlein, H., Maler. München. 79. 80. 120. 216. 240.
Heinrich, Chr. E., Bildhauer. 197.
Helbargund, Bildhauer. Russland. 160.
Helfft, Julius, Maler. Berlin. 223.
Hellemans, P., Maler. Holland. 425.
Heller, Joseph, Schriftsteller. 358 ff.
Helst, van der, Maler. 82.
Hemling, Hans, Maler. 76. 223. 245.
Henkel, Maler. Liegnitz. 82.
Hensel, Wilhelm, Maler. Berlin. 311. 387.
Herbig, Wilh., Maler. Berlin. 198. 265. 296.
Herbsthoffer, Ch., Maler. Paris. 123. 218.
Herdtle, H., Maler. Stuttgart. 256.
Hericault, T., Maler. Paris. 199.
Hermann, Karl, Maler. Dillenburg. 268.
Hermann, Ludwig, Maler. Berlin. 16. 80.
Herneyssen, Andreas, Maler. Würzburg. 405.

Herring, Maler. London. 271.
Herrmann, C., Maler. Mainz. 240.
Hersent, Louis, Maler. Paris. 199.
Herwegen, Peter, Maler. München. 175. 318 ff.
Hess, Eugen, Maler. München. 72.
Hesse, Alexandre, Maler. Paris. 110.
Heuchler, Ed., Zeichner. Freiberg. 31.
Heunert, F., Maler. Düsseldorf. 40.
Heusch, W. de, Maler und Kupferstecher. 78. 151. 424.
Hilbert, Maler. Prag. 79.
Hildebrandt, E., Landschaftsmaler. Berlin. 135. 231.
Hildebrandt, F., Maler. 199.
Hillemacher, Maler. Paris. 217.
Hillner, Chr., Maler. 181.
Hiltensperger, G., Maler. München. 12. 50.
Hilton, W., Maler. England. 135.
Hintz, Maler. Paris. 261.
Hirt, A., Kunstgelehrter. 190. 234 ff. 242.
Hittorf, J. J., Architekt. Paris. 182. 358.
Hitzig, Fritz, Architekt. Berlin. 142. 176.
Hoecke, R. van den, Maler und Kupferstecher. 78. 151.
Höger, Maler. Wien. 48. 52.
Hoegg, Joseph. Maler. Düsseldorf. 16. 208.
Hoffmann, A., Kupferstecher. Berlin. 380.
Hoffmann, C., Architekt. Berlin. 142.
Hoffmann, Maler. Darmstadt. 184.
Hoffmann, K., Bildhauer. Rom. 268.
Hofstetten, Franz, Xaver v., Landschaftsmaler. München. 372.
Hogarth, W., Maler. 40. 42. 288.
Hognet, Charles, Maler. Berlin. 240.
Hohe, F., Maler und Steinzeichner. München. 16. 79. 372.
Holbein, Fried., Bildhauer. Berlin. 34.
Holbein, Hans d. J., Maler. 55. 76. 229 ff. 288. 379. 410. 419.
Holecamp, F., Bildhauer. Hannover. 16.
Holland, Maler. England. 191.
Hollar, Wenzel, Kupferstecher. 117. 207. 288.
Hollins, P., Bildhauer. 128.
Honthorst, G., Maler. 78.
Hoogh, Peter de, Maler. 119.
Hopfer, C. F., Kupferstecher. Berlin. 46.
Hopfgarten, Bildhauer. Biberich. 268.
Hopfgarten, Aug., Maler. Berlin. 144.
Hoppenbrouwers, Maler. Haag. 199.
Hornthal, J. P. v., Schriftsteller. Bamberg. 400.
Horsing, E., Maler. Antwerpen. 16.
Hostein, Maler. Paris. 261.
Hote, Ed. L', Schriftsteller. Paris. 136.
Hotho, H. G., Aesthetiker. Berlin. 9.
Houdon, Bildhauer. 181. 200.
Hove, H. van, Maler. Haag. 199.
Hove, J. B. van, Decorationsmaler. Haag. 119.
Hoyer, von, Bildhauer. 21.
Huber, E., Maler. Paris. 210.
Hübner, Julius, Maler. Dresden. 48. 319. 364. 371.
Hübner, Karl, Maler. Düsseldorf. 40. 48. 79.
Huet, P., Landschaftsmaler. Paris. 252. 260.
Hullmandel, C. J., Steinzeichner. 47.
Humboldt, Wilhelm von, Gelehrter. 241.
Hummel, Karl, Maler. Weimar. 40.
Hunin, A., Maler. Mecheln. 199.
Hunt, Robert, Schriftsteller. London. 47. 135. 184. 261. 288. 409.
Huzol, Maler. Düsseldorf. 136.
Huysum, Jan van, Blumenmaler. 424.

I. J.

Jabin, Maler. Braunschweig. 40.
Jackson, W., Holzschneider. London. 47.
Jacob, N. H., Maler. Paris. 232.
Jacobs, Emil, Maler. Gotha. 16.
Jacquand, Claudius, Maler. Paris. 122.
Jadin, C., Maler. Paris. 218.
Jäckel, Heinrich, Maler. Berlin. 240.
Jäger, G., Maler. Leipzig. 11. 17. 47.
Jakoby, Louis, Kupferstecher. Berlin. 6.
Jaley, J., Bildhauer. Paris. 316.
Janssen, J. W. Th., Kupferstecher. Düsseldorf. 296.
Jaquemot, Kupferstecher. 144. 380.
Jaschke, Proc., Liebhaberradirer. 40.
Jawurek, Maler. Prag. 79.
Jeanron, P. A., Maler u. Schriftsteller. 123. 215. 261.
Jentzen, J., Steinzeichner. Berlin. 16. 144.
Imhoff, Bar. von, Liebhaberradirer. 40.
Ingres, J. A. D., Historienmaler. Paris. 109. 288.
Johannot, Alfred, Maler. Paris. 200. 208.
Johannot, Tony, Maler. Paris. 123.
Jolivard, Maler. Paris. 261.
Jollivet, Jules, Maler. 123.
Jones, Owen, Architekt. London. 26. 112.
Jordaens, Jacob, Maler. 78. 424.
Jordan, Rudolf, Maler. Düsseldorf. 136. 280.
Jouanin, Kupferstecher. Paris. 15. 380.
Jouffroy, Fr., Bildhauer. Paris. 316.
Jouvenet, Jean, Maler. 66.
Joyant, Maler. Paris. 261.
Isabey, Eugen, Maler. Paris. 114. 200. 304.
Ittenbach, Jos., Maler. Düsseldorf. 79. 311. 320.
Jürgens, A., Maler. Hannover. 16.
Justus von Gent, Maler. 236.
Juillerat, Madame, Malerin. Paris. 186.

K.

Kändler, Joh. Joach., Bildhauer. 81.
Kärcher, Amalie, Malerin. Karlsruhe. 240.
Kaiser, E., Landschaftsmaler. München. 15. 80.
Kalide, Th., Bildhauer. Berlin. 396.
Kalkreuth, Graf, Maler. Köln. 80. 126.
Kaltenmoser, Kaspar, Maler. München. 256.
Kampen, J. van, Maler und Baumeister von Harlem. 127.
Kaselowsky, August, Maler. Berlin. 111.
Kate, H. G., Maler. Haag. 425.
Kate, H. J. C. ten, Maler. Haag. 199.
Kate, M. ten, Maler. Haag. 7.
Katzheimer, Wolfgang, Maler. 330.
Kauffmann, Angelica, Malerin. 288.
Kaufmann, Herm., Maler. Hamburg. 16. 40. 240. 380.
Kaufmann, Theodor, Maler und Kunstschriftsteller. Düsseldorf. 14.
Kaulbach, Wilh. von, Maler. München. 2. 7. 47. 69. 70. 103. 107. 136. 191. 232. 296. 320. 336 ff. 358.
Kautsky, Maler. Prag. 79.
Kehren, Maler. 320.
Keller, Ferd., Gelehrter. Schweiz. 205. 264.
Keller, Joseph, Kupferstecher. Düsseldorf. 16. 136. 205.
Kern, Michel, Bildhauer. Würzburg. 405.
Kerschen, Bildhauer. Dresden. 283.
Kessel, J. van, Maler. 424.
Kessler, Aug., Maler. Düsseldorf, 16.
Keyser, Nicaise de, Maler. Antwerpen. 136. 144. 199.
Kilian, Lucas, Kupferstecher. 288.
Kilian, Wolf, Kupferstecher. 288.
Kindermann, Maler. Brüssel. 40.
Kiorboe, C. F., Maler. Paris. 218.
Kirchner, A. E., Maler. München. 120.
Kirner, J. B., Maler. München. 79. 144.
Kirschbaum'sche Sammlung. 142.
Kiss, Aug., Bildhauer. Berlin. 183. 212. 214. 320. 396.
Klein, J. A., Maler. München. 79.
Klein, Wilhelm, Maler. Düsseldorf. 16. 80.
Klenze, Leo v., Architekt. München. 47. 50.
Klodt, Baron, Bildhauer. St. Petersburg. 160.
Klöber, A. von, Maler. Berlin. 33 ff. 41. 103. 239.
Knauer, Bildhauer. Dresden. 283.
Knaus, L., Maler. Düsseldorf. 267.
Knebel, Leop., Maler. Rom. 199.
Kneller, Gottfried, Maler. 288.
Knolle, T., Kupferstecher. Braunschweig. 312. 380.
Koch, Georg, Steinzeichner. Kassel. 16. 197. 380. 396.
Köhler, Ciseleur. Berlin. 212.
Köhler, Ch., Bildhauer. Berlin. 216.
Köhne, B. von, Numismatiker. St. Petersburg. 320.
Koekkoek, B. C., Maler. Cleve. 160. 199. 340.
Koekkoek, J. H., Maler. 70.
Koekkoek, M. A., Maler. Hilversum. 199.
Kölp, Maler. Nassau. 268.
König, G., Maler. München. 415 ff.
Kohl, C., Kupferstecher. 288.
Koken, Ed., Maler. Hannover. 16.
Kolbe, Karl, Maler. Berlin. 103. 111. 178.
Koller, R., Maler. München. 16.
Komlosy, Maler. Pesth. 80.
Koningk, P. de, Maler. 304.
Koopmann, J. H. C., Maler. Karlsruhe. 232.
Kopisch, August, Dichter und Maler. 176. 192. 198.
Kopp, C., Maler. Stuttgart. 256.
Kotsch, Th., Maler. Hannover. 380.
Kratochwil, Maler. Prag. 79.
Kratzenberg, Ciseleur. Berlin. 212.
Kraups, Maler. Prag. 79.
Kress, v., Galvanopl. Anstalt. Offenbach. 136.
Kretzschmar, Ed., Holzschneider. Leipzig. 239. 407.
Kretschmer, W., Maler. Hannover. 380.
Kreul, C., Maler. Vorchheim. 372.
Krevel, Louis, Portraitmaler. Köln. 126.
Kreye, Architekt. Berlin. 212.
Krieger, Maler. Breslau. 240.
Krieger, A., Kupferstecher. Dresden. 52.
Krüger, Ed., Schriftsteller. Hannover. 282. 325. 391.
Krüger, F. A., Kupferstecher. Dresden. 205.
Krüger, Franz, Maler. Berlin. 207.
Krüger, Hermann, Holzschneider. Leipzig. 87. 230. 407. 417.
Krusemann, C., (der italienische) Maler. 136. 407. 425.
Krusemann, J. A., Maler. Amsterdam. 119.
Kubli, F. W., Architekt. 140.
Kugler, Franz, Kunsthistoriker. Berlin. 21 ff. 30. 47. 69. 112. 134. 148 ff. 214. 222. 230 ff. 247. 258. 264. 265. 274 ff. 296. 314. 331. 339. 355. 363. 370. 372. 378. 387. 395. 401. 407.
Kullrich, Stempelschneider. Berlin. 324.
Kummer, Robert, Maler. Dresden. 215.
Kuntze, Cantor, Pritzwalk. 390. 391.
Kupelwieser, Maler. Wien. 63. 64. 143.
Kurtz, C., Maler. 214.
Kuyk, L. van, Maler. Antwerpen. 240.

L.

Labbé, Maler. Paris. 261.
Laborde, Graf Léon de, Archäolog. Paris. 67 ff. 261. 296.
Lacoste, E., Maler. Paris. 101.
Lacroix, G., Landschaftsmaler. Paris. 261.
Laeisz, Carl, Maler. Hamburg. 40. 380.
Laemlein, Alexandre, Maler. Paris. 115.
Lafage, G. de, Steinzeichner. Paris. 256.
Lafon, Emile J., Maler. Paris. 122.
Lafosse, Kupferstecher. Paris. 16.
Lairesse, G. de, Maler. 78. 424.
Lambinet, Maler. Paris. 261.
Lampenzeder, Maler. 120.
Landelle, Ch., Maler. Paris. 187.
Landseer, Ed., Maler. London. 47. 134 ff. 218.
Lang, G., Maler. München. 79.
Lange, Medailleur. Wien. 63.
Lange, Ed., Schriftsteller. Berlin. 176.
Lange, J., Maler. München. 380.
Lange, Julius, Maler. Düsseldorf. 120. 380.
Langer, T., Kupferstecher. 52. 380.
Langhans, K. G., Architekt. 189. 196.
Langko, Maler. München. 79.
Lansac, Fr. E., Maler. Paris. 187.
Lanvue, Maler. Paris. 261. 348.
Lapierre, E., Landschaftsmaler. Paris. 261.
Lapito, L. A., Maler. Paris. 261.
Larivière, Historienmaler. Paris. 187.
Larsson, Marinemaler. Stockholm. 160.
Laspée, de, Maler. Wiesbaden. 267.
Latour, Pastellmaler. 221.
Laudin, Joseph, Emaillemaler. 59.
Laufberger, Maler. Prag. 79.
Laugée, F. D., Maler. Paris. 188.
Launitz, Ed. von der, Bildhauer. Frankfurt a. M. 136.
Laves, Architekt. Hannover. 403.
Laves, G., Maler. Hannover. 15. 380.
Lebrun, Charles, Maler. 66. 68. 223.
Lechevallier - Chevignard, Maler. Paris. 218.
Leclerc, L., Archäolog. 56. 409.
Ledoux, August, Maler. Paris. 70.
Lefèvre, A., Kupferstecher. Paris. 205.
Lefmann, F., Steinzeichner. Paris. 256.
Lefnol, Bildhauer. Paris. 317.
Lehmann, Heinr., Maler. Paris. 113.
Lehmann, Musiker. 390. 413.
Leighton, George, Steinzeichner. London. 47.
Leis, Maler. Brüssel. 371.
Leleux, Adolphe, Maler. Paris. 101. 217.
Lelenz, Arm., Maler. Paris. 208. 217.
Lely, Peter, Maler. 82. 288.
Lemud, Maler. Paris. 217.
Lenthe, F. Ch. G., Maler. 159.
Leonardus, Vincentius, Maler. 40.
Lepke, Kunsthändler. Berlin. 382.
Lepoitevin, E., Maler. Paris. 188. 261.
Lequesne, E. L., Bildhauer. Paris. 316.
Lequine, Erzgiesser. 210.
Leroux, Maler. Paris. 261.
Lescot, Pierre, Architekt. 94.
Lessieux, A., Landschaftsmaler. Paris. 261.
Lessing, Gotth. Ephr. 147. 171.
Lessing, Karl Fr., Maler. Düsseldorf. 48. 103. 280. 415.
Leater, C., Edwards. Newyork. 22.
Lesueur, Maler. 224.
Leu, A., Maler. Düsseldorf. 208. 371.
Leutze, Em., Maler. Düsseldorf. 277 ff.
Levy-Elkan, D., Maler u. Lithograph. Köln. 47. 116 ff.
Lewis, Ch., Kupferstecher. England. 135.
Leybold, Maler. Wien. 208.
Leys, Maler. Antwerpen. 199.
Lhota, Maler. Prag. 426.
Libay, L., Steinzeichner. Wien. 128. 318.
Liberi, P. (Libertino), Maler. 78.
Libert, G., Maler. München. 40.
Liebsch, F., Maler. Hannover. 16.
Liedlof, Ciseleur. Berlin. 212.
Liohm, Maler. Prag. 79. 80.
Liepmann, Jac., Oelbilderdrucker. 396.
Lies, Maler. Antwerpen. 64.
Liffers, H., Maler. Antwerpen. 16.
Lilienfeld, C. J., Maler. Magdeburg. 392. 413.
Limosin, Leonard, Maler. 93.
Linas, Charles de, Schriftsteller. Paris. 71.
Linck, J. F., Schriftsteller. Berlin. 37. 183. 222. 293.
Lindemann - Frommel, Steinzeichner. Karlsruhe. 295 ff.
Lindenschmit, W., Maler. München. 240.
Lindlar, J. W., Maler. Düsseldorf. 208.
Lingelbach, Jan, Maler. 424.
Linke, Architekt. Berlin. 32.
Linnig, Egide, Maler. Antwerpen. 16. 40. 240. 380.
Lionardo da Vinci. 6. 32. 47. 55. 59 ff. 77. 78. 149. 151. 158. 223. 255.
Lippi, Filippino, Maler. 149.
Lippi, Filippo, Maler. 55. 158. 223.
Lisch, Alterthumsforscher. Schwerin. 22. 28 ff.
Liszt, Franz, Tonsetzer. Weimar. 220 ff.
Livens, Jan, Maler und Kupferstecher. 55. 86. 95. 142.
Lloyd, Schriftsteller. England. 182.
Löcherer, Photograph. München. 40.
Loedel, Heinr., Kupferstecher. Göttingen. 230.
Löffler, Maler. Wien. 48.
Löwenstein, Rud., Schriftsteller. Berlin. 176. 191.
Loison, Bildhauer. 317.
Longhi, Kupferstecher. 30 ff.
Longuet, M. Alex., Maler. Paris. 189.
Looschen, H. H., Maler. Berlin. 41.
Lorentzen, C. F. A., Maler. Hamburg. 40.
Lorme, Philibert de, Architekt. 94.
Lorme, Pierre, Cl., Fr., Maler. 94.
Lorrain, Claude, Maler. 55. 223. 264.
Lottier, Maler. Paris. 261.
Lotsch, Bildhauer. Rom. 36.
Lotze, Maler. München. 72.
Loubon, Maler. Marseille. 261.
Lucanus, Fr. Halberstadt. 356.
Lucas, A., Maler. Darmstadt. 40.
Lucas von Leyden, Maler. 142. 303 ff.
Lübke, Wilh., Schriftsteller. Berlin. 28. 41. 51. 61. 74. 103. 142. 155. 310.
Lüderitz, G., Kupferstecher. Berlin. 16. 104. 176. 191.
Lüdersdorf, Techniker. Berlin. 33.
Lünenschloss, Anton Clemens, Maler. Würzburg. 415.
Lützelburger, Hans, Formschneider. 230.
Luini, Bernardino, Maler. 78. 158.
Lutz, Kupferstecher. München. 128. 372.
Lynch, Schriftsteller. 182.

M.

Maas, Dirk, Maler. 424.
Mabuse, Johann, Maler. 246.
Madou, Maler. Brüssel. 160.
Maes, Maler. Rom. 136.
Magnus, Ed., Maler. Berlin. 36. 43. 262 ff.
Majano, Benedetto da, Bildhauer und Baumeister. 68.
Majano, G. di Narvo da, Bildhauer und Baumeister. 68.
Mali, J., Maler. Stuttgart. 256.
Malval, S. de, Maler. Lyon. 187.
Mandel, Ed., Kupferstecher. Berlin. 6. 7. 134. 395.
Mandel, Modelleur. Berlin. 43.
Mandelgren, Maler. Schweden. 29.
Mantegna, Andrea, Maler. 55. 149. 158. 223.
Mantius, Sänger. Berlin. 291.
Mantz, Paul, Kunstschriftsteller. Paris. 264.
Maratta, Carlo, Maler. 82.
Marc Antonio, (Raimondi) Kupferstecher. 55. 142.
Marcellin, Bildhauer. Paris. 317.
Maréchal, Glasmaler. Metz. 32.
Marggraff, R., Kunstschriftsteller. München. 107.
Marilhat, P., Maler. 252.
Marko, Maler. Wien. 48.
Marne, de, Maler. Holland. 425.
Marohn, F., Maler. Berlin. 16. 40.
Martens, Frau, Stickerin. Köln. 39.
Martersteig, Maler. Weimar. 415.
Martin, P., Maler. München. 79.
Marvy, Louis, Maler und Radirer. Paris. 64. 191.
Marx, B., Tonsetzer. Berlin. 249. 289 ff. 325. 326. 390. 412.
Masaccio, Maler. 149.
Maasmann, H. F., Gelehrter. Berlin. 44.
Massmann, S., Maler. München. 120. 240.
Masson, Alfred, Steinzeichner, Paris. 264.
Masson, B., Maler. Paris. 187. 264.
Mathis, C., Kupferstecher. 40.
Mattas, Cav., Architekt. Florenz. 141.
Mattue, Cornel., Maler und Radirer. 78.
Maulbetsch, Fr., Maler. München. 256.
Maurer, F., Maler. München. 136.
Max, Joseph, Bildhauer. Prag. 388. 426.
Max, Emanuel, Bildhauer. Prag. 388. 426.
Mayburger, Joseph, Maler. Salzburg. 128.
Mayden, von, Maler. Rom. 48.
Mayer, Maler. Paris. 261.
Mayer, F. C., Maler. München. 120.
Mazzolini, Lodovico, Maler. 55. 158.
Mecklenburg, C., Maler. München. 16. 120.
Mecklenburg, Ludw., Maler. München. 128.
Medem, Bildhauer. Dresden. 283.
Meder, Steinzeichner. Hannover. 16.
Medici, Maria von. 417.
Meer, J. van der, d. J., Maler. 78.
Meil, Joh., Bildhauer und Kupferstecher. 180.
Meil, Joh. Heinr., Bildhauer und Kupferstecher. 181.
Meissonnier, Maler. Paris. 101. 194.
Mekenen, Israel van, Maler. 55. 142. 288.
Melbye, Maler. Paris. 261.
Melchior, W., Maler. München. 80.
Melly, Ed., Kunstgelehrter. Wien. 71.
Melzer, Bildhauer. 181.
Memling, s. Hemling.
Mendelsohn, Felix, Tondichter. 251.
Mène, P. J., Bildhauer. Paris. 317.
Mengs, Ant. Raf., Maler. 205.
Menzel, A., Geschichtsmaler. Berlin. 69. 150. 176. 270.
Menzel, C., Maler. Hannover. 16. 380.
Menzel, Max, Maler. München. 128.
Merino, Ignaz, Maler. Paris. 187.
Merk, E., Maler. München. 40. 240.
Mertens, Franz, Architekt. Berlin. 372. 381 ff.
Mertens, H., Ciseleur. Berlin. 216.
Mertina, G. J., Porzellanmaler. Berlin. 33. 103. 239.
Mertz, J. C., Maler. Amsterdam. 199.
Messys, Quintyn, Maler. 82.
Metzmacher, Kupferstecher. Paris. 288.
Mevius, H., Maler. Düsseldorf. 79. 80.
Meyer, Louis, Maler. Haag. 199. 344. 407.
Meyer, Otto, Maler. Berlin. 16.
Meyerheim, Ed., Maler. Berlin. 104. 136. 144. 159. 176. 192. 194. 208. 312. 336.

Meyerheim, W., Maler. Berlin. 16. 380.
Michallon, A. Etna, Maler. 200. 252.
Michelis, Alex., Maler. Düsseldorf. 16.
Michell, Claudi, Bildhauer. Würzburg. 405.
Michelsen, Bildhauer. Christiania. 301. 345.
Mieris, Franz, Maler. 119. 207.
Mieris, Willem van, Maler. 424.
Mignard, Pierre, Maler. 38. 66. 151.
Milde, C. J., Maler. Lübeck. 22.
Millet, J. Fr., Maler. 78. 189. 252.
Millet, Bildhauer. Paris. 317.
Millner, Karl, Maler. München. 128.
Minardi, Tom., Maler. Rom. 35.
Minderhout, H., Seemaler. 40.
Minderhout, J. van, Maler. 424.
Minjon, J., Maler. Düsseldorf. 208.
Mintrop, Theodor, Maler. Düsseldorf. 8.
Minutoli, A. von, Kunstgelehrter. 57 ff. 407.
Mitelli, G. M., Zeichner und Radirer. 40.
Mithoff, H. Wilh. H., Architekt u. Kunstschriftsteller. 213. 256 ff.
Mitsching, Modellformer. Berlin. 212.
Möhring, F. L., galvanoplast. Anst. Berlin. 155.
Möller, A. von, Schriftstellerin. Berlin. 399.
Möller, C. H., Bildhauer. Berlin. 78. 111. 396.
Moerenhout, J., Maler. Holland. 425.
Mohr, Bildhauer. Köln. 126.
Molnar, J., Maler. Stuttgart. 256.
Molthau, Architekt. Hannover. 403.
Mommens, Maler. Löwen. 240.
Monginot, Charles, Maler. Paris. 201.
Monni, Louis de, Maler. 424.
Monstier, Geoffroi du, Maler. 93.
Montaiglon, Anatole de, Kunstgelehrter. Paris. 256.
Montaut, G. de, Kupferstecher. Paris. 264.
Moosdorf, Maler. Dresden. 244.
Morelli, Kupferstecher. Brüssel. 256.
Moretto, (Alessandro Bonvicino), Maler. 157.
Morgenstern, Chr., Maler. München. 80. 112. 120. 136.
Moro, Giambat. dal, Maler. 82.
Moser, J., Maler. Berlin. 176. 191.
Mosler, Dom., Maler. Düsseldorf. 136.
Most, Ludw., Maler. Stettin. 40. 184.
Mostaert, Jan, Maler. 246.
Mozin, Maler. Paris. 40. 261.
Mücke, H., Maler. Düsseldorf. 47. 199. 240.
Müller, Maler. Prag. 79.
Müller, Steinmetz. Berlin. 192. 212.
Müller, A., Maler. Rüdesheim. 267.
Müller, Charles, Maler. Paris. 99. 208.
Müller, G., Maler. Hannover. 16.
Müller, Jan, Kupferstecher v. Amsterdam. 151.
Müller, J. B., Maler. München. 376. 393.
Müller, Joh. Geo., Dichter u. Architekt. 139 ff.
Müller, Karl, Maler. Paris. 123.
Müller, Karl, Maler. Düsseldorf. 311.
Müller, Kaspar, Bildhauer. Berlin. 396.
Müller, Leopold, Steinzeichner. 48.
Müller, M., München. 240.
Müller, Moritz (Feuermüller), Maler. 120. 128.
Müller, W., Kupferstecher. Weimar. 110.
Müller, W., Landschaftsmaler. 8.
Müller, Wolfgang, Dichter. 8. 422.
Mündler, Otto, Schriftsteller. Paris. 157 ff.
Mützel, H., Steinzeichner. Hannover. 16. 136. 144. 380.
Muhr, Maler. München. 345. 346.
Murillo, Maler. 78. 223. 424.
Muyden, van, Maler. Paris. 218.
Muziano, Girolamo, Maler. 64.

N.

Nagler, G. K., Kunstschriftsteller. Nürnberg. 328.
Naiwjnks, H., Maler u. Radirer. 142. 151.
Nanteuil, Célestin, Maler. Paris. 188.
Naury, Erzgiesser. Madrid. 224.
Navez, F. J., Maler. Brüssel. 393.
Nebelong, Architekt. Christiania. 300. 302. 345.
Neer, van der, Maler. 304.
Neff, Maler. Russland. 160.
Nègre, Ch., Maler. Paris. 189.
Neher, B., Maler. München. 40. 80.
Neher, M., Maler. München. 17. 80. 256.
Netscher, G., Maler. 207. 424.
Netto, Ciseleur. Berlin. 358.
Neu, C., Maler und Zeichner. Berlin. 176.
Neumann, Joh. Balth., Architekt. Würzburg. 415.
Neureuther, E., Kupferstecher. München. 372.
Neyts, G., Maler. 78.
Nickol, F. F. A., Maler. Braunschweig. 16. 40.
Nicolier, Maler. Antwerpen. 240.
Niedmann, A., Maler. Braunschweig. 380.
Niemann, H., Maler. Dresden. 40.
Nieuwekerke, van, Bildhauer. Paris. 127.
Nikelen, J. van, Maler. 78.
Nilson, Chr., Maler. München. 2. 136. 372.
Noack, H., Maler. München. 240.
Noter, Peter, Franz de, Maler. Brüssel. 199.
Null, van der, Architekt. Wien. 64.
Nürnberg, C., Broncegiesser. Berlin. 212.
Nuzi, Allegretto von Gubbio, Maler. 158.

O.

Obermüller, Holzschneider. Hannover. 16.
Oer, Theobald von, Maler. Dresden. 197. 410.
Oesterley, Maler. Hannover. 15.
Oldermann, J., Kupferstecher. Berlin. 136. 144. 380.
Onghers, Oswald, Maler. Würzburg. 414.
Oppenheim, M., Maler. Frankfurt a. M. 372.
Orcagna, Andrea, Maler. 149.
Orsey, Graf A. d', Bildhauer. 317.
Ortlieb, Maler. Colmar. 240.
Ortmans, Auguste, Malerin. Brüssel. 144.
Os, G. J. J. van, Maler. Amsterdam. 199. 425.
Ostade, A. v., Maler und Radirer. 151. 304.
Ostermayer, J., Maler. München. 372.
Ottin, A., Bildhauer. Paris. 317.
Otto, Ferdinand, Maler. Berlin. 240.
Otto, J. S., Maler. Berlin. 212.
Otto'sche Sammlung. 287 ff. 379.
Oudenhoven, van, Maler. Antwerpen. 240.
Oudinet, Medailleur. Paris. 317.
Oudry, Jéan, Baptiste. Maler. 59.
Ouvrier, Justin, Maler. Paris. 261.
Overbeck, Fr., Maler. Rom. 130. 165 ff.
Overbeck, W., Kupferstecher. Dresden. 205.

P.

Padovanino, Alessandro, Maler. 82.
Paille, J. L. E., Maler. 123.
Palissy, Bernard, Email- u. Glasmaler. 224.
Palizzi, J., Maler. Paris. 218.
Palma, Giacomo, Maler. 424.
Palmavecchio, Jacopo, Maler. 133. 158.
Pardow, Zimmermeister. Berlin. 192. 212.
Parrocel, Maler. 37.
Passavant, J. D., Kunstforscher. Frankfurt a. M. 61. 110.
Pascal, Maler. Paris. 261.
Patel, P., Maler. 242.
Patenier, Joachim, Maler. 246.
Pater, J. B., Maler. 119. 136.
Pavie, Victor, Schriftsteller. Paris. 264.
Paxton, Architekt. London. 7. 176.
Payne, A. H., Kupferstecher. 380.
Pelletier, L., Maler. Metz. 240.
Penez, Georg, Kupferstecher. 288. 302.
Penguilly, Octave, Maler. Paris. 217.
Pérignon, Alexis, Portraitmaler. Paris. 124.
Perin del Vaga (Buonacorsi), Maler. 158.
Perreal, Jéhan, Maler. 93.
Petersen, H. L., Kupferstecher. Nürnberg. 372.
Peterssen, Maler. Berlin. 336.
Petri, H., Bildhauer. 136.
Petrini, Anton, Architekt. Würzburg. 414.
Perugino, Pietro, Maler. 223.
Petzl, J., Maler. München. 80. 136. 372.
Pezolt, Georg, Maler. Salzburg. 128. 183. 193. 318 ff.
Pezous, Maler. Paris. 218.
Pfeifer, Fr., Maler. Stuttgart. 256.
Pfeiffer, W., Maler. Braunschweig. 16.
Pfeuffer, C., Medailleur. Berlin. 396.
Pfister, Sigmund, Maler. Würzburg. 405.
Pflugschar, Meister von der, Formschneider. 13.
Phidias, Bildhauer. 64.
Philippoteaux, Maler. Paris. 100. 240.
Picot, Maler. Paris. 109. 200.
Picot, F. E., Maler. Paris. 208.
Picou, H., Maler. Paris. 187.
Piehl, R., Bildhauer. Berlin. 212.
Pienemann, J. W., Maler. Holland. 425.
Pienemann, N., Maler. Amsterdam. 168. 425.
Pigal, E. J., Maler. Paris. 202.
Pignerolle, Ch. M. de, Maler. Paris. 110.
Pilliet, E., Maler. Mainz. 380.
Pimenoff, Bildhauer. Russland. 160.
Piombo, Sebastian del, Maler. 35. 132 ff. 223.
Piper, F., Archäolog. Berlin. 255.
Pirodon, Steinzeichner. Paris. 264.
Pisano, Nicolo, Baumeister u. Bildhauer. 67.
Pivoine, Maler. Paris. 261.
Plaeschke, M., Maler. Düsseldorf. 16.
Plattner, Maler. Rom. 36. 284.
Pluyette, Maler. Paris. 217.
Podesta, A., Maler. München. 372.
Pollajuolo, Antonio del, Maler u. Kupferstecher. 40.
Pollet, J. M., Bildhauer. Paris. 316.
Popp, B., Maler. Nürnberg. 372.
Poppe, Maler. Prag. 80.
Portmann, W., Maler. Düsseldorf. 240. 267.
Post, Franz, Maler. 424.
Potter, Paul, Maler. 55. 78. 304. 348.
Pound, D. J., Kupferstecher. 136. 380.
Poussin, Nikolas, Maler. 68. 78. 82. 223. 224.
Poyet, Jéhan, Miniaturmaler. 93. 94.
Pozzi, Maler. Dessau. 208.
Pradier, J., Bildhauer. Paris. 104. 308.
Préault, Aug., Bildhauer. Paris. 272. 317.
Preis, Hans, Ph., Bildhauer. Würzburg. 414.
Prevost, Z., Kupferstecher. 16.
Preyer, J. W., Maler. Düsseldorf. 208.
Preyer, von, Gelehrter, Wien. 64.
Primaticcio, Francesco, Maler. 94.
Primer, Zeichnenlehrer. Krotoschin. 392.

Prior, J. A., Kopferstecher. England. 128.
Prudhon, P. P., Maler. 119.
Puhlmann, Bildhauer. 181.
Pujol, Abel de, Maler. Paris. 109. 200.
Pulian, G., Maler. Düsseldorf. 16. 79. 380.
Puttrich, Gelehrter. Leipzig. 213.
Pynacker, A., Maler. 78. 424.

Q.

Quandt, von, Kunstforscher. Dresden. Anz. Nr. 3. 275.
Quast, F. von, Kunstforscher ond Architekt. Radensleben. 2. 34. 101. 263. 365.
Quesnel, François, Maler. 94.

R.

Raab, J. L., Kupferstecher. 136. 380.
Rabe, F., Architekt. 368.
Raden Saleh, Prinz, Maler. Dresden. 2.
Radnitzky, C., Medailleur. Wien. 55. 63.
Rafael Sanzio, Maler. 6. 41. 55. 59. 74. 77. 89. 134. 136. 144. 149. 223. 230. 355. 362 ff.
Raffalt, Ignaz, Maler. Wien. 48. 128.
Rahl, C., Maler. Wien. 63. 143. 243. 359.
Ramboux, Maler. Köln. 39.
Ramé, Alfred, Schriftsteller. Frankreich. 143. 192.
Ranftl, Maler. Wien. 48.
Raoglet, Maler. Paris. 261.
Rauch, Kupferstecher. 136.
Rauch, Maler. Düsseldorf. 79.
Rauch, Chr., Bildhauer. Berlin. 43. 127. 152. 160. 168. 169. 170 ff. 174 ff. 176. 177. 191. 192. 198. 211 ff. 214. 243. 265. 376 ff.
Reicheosperger, Aug., Archäolog. 2. 54. 70.
Reichmann, G., Maler. Hannover. 380.
Reinick, Robert, Maler u. Diehter. Dresden. 410.
Reissiger. Tonsetzer. Dresden. 249.
Rektorzik, F., Liebhaberradirer. 40.
Rembrandt, Paul, Maler. 40. 45. 55. 78. 126. 142. 151. 239. 304. 340. 345. 410.
Rembrandt, Titus, Maler. 67.
Rémond, Maler. 253.
Reni, Guido, Maler. 60. 78. 82. 151.
Renoir, Alex., Bildhauer. Paris. 317.
Rentaell, Aug. von, Maler. Berlin. 16.
Renz, Bildhauer. 181.
Rethel, Alfred, Maler. Dresden. 47. 136. 311.
Reumont, Alfred v., Kunstgelehrter. Rom. 31. 213. 224. 256. 324.
Rentern, G. von, Maler. Frankfurt. 396.
Rey, Le, Steinzeichner. Paris. 208.
Reynolds, J., Maler. London. 16. 288.
Ribera, Maler, s. Spagnoletto.
Ricard, L. G., Maler. Paris. 124.
Richard, Maler. Karlsruhe. 240.
Richter, Gustav, Maler. Berlin. 176. 191.
Richter, Ludwig, Maler. Dresden. 208. 245. 410.
Richter, Maler. Düsseldorf. 79. 208.
Rickmann, Schriftsteller. 264.
Riebe, Ciseleur. Berlin. 212.
Riedel, August, Maler. Rom. 139. 372.
Riemeoschneider, Jorg, Bildhauer. Würzburg. 405.
Riemensehneider, Tilman, Bildhauer. 330. 405.
Riesener, Léon, Maler. Paris. 187.
Rietschel, Ernst, Bildhauer. Dresden. 48. 216. 283.
Rietschoof, Hendrick, Maler. 424.
Rietz, Bildhauer. Dresden. 283.
Riffaut, Kupferstecher. Paris. 208. 264.
Riquier, L., Maler. Holland. 425.
Rioult, L. E., Maler. Paris. 188.
Ris, L. Clément de, Schriftsteller. Paris. 64. 136. 208. 288.
Ritter, H., Maler. Düsseldorf. 280.
Robbia, Jérome della, Bildhauer. 94.
Robbia, Lucca della, Bildhauer. 59. 68. 73. 74.
Robert, Leopold, Maler. 199. 200. 208.
Roberts, D., Maler. England. 271.
Robie, Maler. 199.
Rochenoire, Julien de la, Maler. Paris. 188.
Rochetel, Michel, Maler. 94.
Rode, Ch. B., Maler. 180. 288.
Roed, Maler. Kopenhagen. 232.
Roehn, Adolphe, Maler. Paris. 201.
Roelofs, W., Maler. 199.
Röling, Maler. Dresden. 283.
Roesner, Architekt. Wien. 64.
Roetscher, H. Th., Schriftsteller. Berlin. 297 ff. 334.
Roffe, John, Zeichner u. Kupferstecher. England. 135.
Roghman, Roel., Zeichner u. Radirer v. Amsterdam. 142.
Roguet, Bildhauer. Paris. 317.
Rohde, H., Kupferstecher. 37.
Roisin, Ferd. de, Schriftsteller. 70. 192.
Rolls, C., Kupferstecher. England. 135.
Romano, Giulio, Maler. 36. 59. 78. 82. 223.
Romney, G., Maler. 288.
Roos, J. M., Maler. 151.
Roos, J. H., Kupferstecher. 288. 379.
Roqueplan, Camille, Maler. Paris. 217.
Roriczer, Mathias, Baumeister. 13.
Rosa, Salvator, Maler. 82.
Roselli, Cosimo, Maler u. Kupferstecher. 149.
Rosenfelder, Maler. Königsberg. 355.
Rosenthal, A., Maler. München. 16. 350.
Rossel, K., Schriftsteller. Wiesbaden. 267.
Rossellini, B., Bildhauer. 68.
Rosso (Maitre Roux), Maler. 94.
Rottmann, Karl, Maler. 252. 364.
Rottmann, Leop., Maler. München. 48. 79. 318 ff.
Rongé, E. de, Schriftsteller. Paris. 56.
Rousseau, Ph., Maler. Paris. 218.
Rousseau, Th., Maler. 188. 252. 260.
Roux, L. P., Maler. Paris. 188.
Royer, von, Bildhauer. 127. 214. 348.
Ruben, Maler. Prag. 96. 120. 232. 388. 418.
Rubens, P. P., Maler. 55. 82. 94. 197. 223. 424.
Ruel, Joh. Bapt. de, Maler. Würzburg. 414.
Rugendas, G. P., Maler. München. 288.
Rumohr, von, Kunstforscher. 229.
Rump, Maler. Kopenhagen. 231.
Ruskin, John, Schriftsteller. 184.
Rust, J. C., Maler. 199.
Rustad, H., Architekt. 195.
Rustige, H., Maler. Stuttgart. 80. 136. 348.
Ruysch, Rachel, Blumenmalerin. 424.
Ruysdael, Jacob, Maler. 78. 142. 150. 151. 304.
Ruyten, Maler. Antwerpen. 40.

S.

Saal, Georg, Maler. Coblenz. 136.
Sabatier, Gelehrter. Paris. 320.
Sadeler, Johann, Raphael und Egidius, Kupferstecher. 168.
Sämann, Musiker. 326. 390. 391.
Sagert, H., Kupferstecher. Berlin. 256. 380.
Salaino, Andrea, Maler. 159.
Salzer, Friedr., Maler. München. 120. 256.
Sammter, Schriftsteller. Liegnitz. 83. 407.
Sand, Maurice, Maler. Paris. 218.
Sandrart, Jacob von, Maler und Kupferstecher. 288.
Sarto, Andrea del, Maler. 79. 82. 157. 223.
Savelsberg, J., Kunstgelehrter. Bonn. 165.
Saxensen, W., Maler. Kiel. 16.
Schad, A., Kopferstecher. München. 136. 372.
Schaden, Kupferstecher. 128.
Schadow von Godenhaus, Wilh., Maler. Düsseldorf. 411 ff.
Schadow, Joh. Gottfr., Bildhauer. 173. 176. 181. 189. 196. 197. 202. 210. 243. 262.
Schäfer, H., Maler. Halberstadt. 208.
Schäuffelin, Hans, Maler. 87. 410.
Schalck, E., Maler. 136.
Schalken, G., Maler. 40. 207. 425.
Schaller, H. L., Bildhauer. München. 21.
Schampheler, E., Maler. Brüssel. 380.
Schaper, Joh., Glasmaler v. Nürnberg. 81.
Scharf, George, Maler. London. 112. 148 ff. 264. 311.
Scharlach, E., Maler. Hannover. 16. 380.
Scheer, Bronceformer. Berlin. 212.
Scheffer, Ambrosius, Maler. Würzburg. 405.
Scheffer, Ary, Maler. Paris. 109. 119. 200. 208.
Scheffer, Henry, Maler. Paris. 124. 187.
Scheins, Ludwig, Maler. Düsseldorf. 208.
Schelfhout, A., Maler. 48. 144. 199.
Schendel, P. van, Maler. Amsterdam. 340.
Scherf, Ciseleur. Berlin. 212.
Schertle, Valentin, Maler u. Steinzeichner. München. 16.
Scheuchzer, W., Maler. München. 40.
Scheuer, Maler. Wiesbaden. 267.
Scheuren, Kaspar, Maler. Düsseldorf. 208. 422.
Schiavone, Natale, Maler. Venedig. 199.
Schiavone, Andrea, Maler. 78.
Schick, Gottlieb, Maler. 166.
Schidone, Bartolomeo, Maler. 82.
Schievelbein, H., Bildhauer. Berlin. 118.
Schilling, Bildhauer. Dresden. 283.
Schinkel, K. Fr., Architekt. 42. 43. 210. 214. 242 ff. 313.
Schirmer, J. W., Maler. Düsseldorf. 15. 16. 184. 208. 364.
Schirmer, W., Maler. Berlin. 43.
Schleich, E., Maler. München. 40. 79. 120.
Schleich, A., Kupferstecher. München. 136. 372. 380.
Schlesinger, W., Maler. Wien. 48.
Schmid, Architekt. Marienwerder. 32.
Schmidt, Const., Maler. Düsseldorf. 256.
Schmidt, Ed., Maler. Berlin. 16. 79. 240.
Schmidt, G., Maler. Hannover. 16.
Schmidt, Geo. Fried., Kupferstecher. 37 ff. 44 ff.
Schmidt, Max, Maler. Berlin. 16. 40. 403.
Schnaase, Karl, Kunsthistoriker. Berlin. 360. 385.
Schneider, Fried., Zeichner. München. 358.
Schnetz, V., Maler. Paris. 109. 200.
Schnorr, Julius, von Carolsfeld, Maler. Dresden. 11.
Schnorr, Fr., Maler. Stuttgart. 256.
Schöll, Gelehrter. Weimar. 192.
Schön, Zeichner. Wien. 143.
Schön, Martin. 55. 288.
Schönchen, Fr., Musiker. Frankfurt a. O. 390. 391.
Schöninger, Leo, Maler und Galvanograph. München. 40.
Scholten, J. H., Maler. Amsterdam. 199.
Schongauer, Martin, Maler und Kopferstecher. 142. 379.
Schoppe, J., Maler. Berlin. 273.

Schoreel, J., Maler. 246.
Schorn, Karl, Maler. 8. 136. 415.
Schorn, O. von, Kunstschriftsteller. 358.
Schotel, J. C., Maler. 304.
Schotel, P. J., Maler. Medemblik. 40.
Schrader, Julius, Maler. Berlin. 159. 191.
Schramm, J. H., Maler. Weimar. 27. 116. 396.
Schreyer, A., Maler. 136.
Schröder, Fr., Kupferstecher. 47.
Schröder, Karl, Maler. Braunschweig. 380.
Schroedter, Adolf, Maler. Frankfurt a. M. 16. 112. 136. 216. 232. 240.
Schrotzberg, Maler. Wien. 48.
Schuchardt, Chr., Gelehrter. Weimar. 110. 420.
Schüler, Ch. L., Kupferstecher. 144.
Schuler, Théophile, Kupferstecher. 16. 136. 240.
Schulte, E., Herausgeber. Düsseldorf. 424.
Schulten, A., Maler. Düsseldorf. 40.
Schultheis, A., Kupferstecher. 136. 380.
Schultze, J. C., Maler. Danzig. 366.
Schulz, Leop., Maler. Wien. 55. 143.
Schuster, J., Maler. Wien. 128.
Schwanthaler, L. von, Bildhauer. 425.
Schwarz, Chr., Maler. Stuttgart. 256.
Schwartze, J. G., Maler. Amsterdam. 119.
Schwenke, Bildhauer. Dresden. 283.
Schwind, Moritz von, Maler. München. 52. 136.
Schwingen, Maler. Düsseldorf. 208.
Schwiter, Baron de, Maler. 187.
Seeger, C. L., Maler. Darmstadt. 240.
Seel, R., Maler. Wiesbaden. 267.
Seger, Martin, Maler. Würzburg. 405.
Seghers, Daniel, Maler. 424.
Seiberts, Engelbert, Maler. Arnsberg. 339.
Seidan, Medailleur. Wien. 63.
Seidan, Bildhauer. Prag. 79. 80.
Seidel, Aug., Maler. München. 128. 372.
Seidel, Franz, Maler. München. 40. 79. 128. 240.
Seidel, W. F., Schriftsteller. 357 ff.
Seiffert, C., Maler. Berlin. 16. 184. 207.
Seigneurgens, E., Maler. Paris. 202.
Senefelder, Theobald, Steinzeichner. 40.
Serlio, Sebastiano, Architekt. 94.
Severin, Architekt. Berlin. 32.
Shaep, H., Maler. Antwerpen. 16.
Sicardsburg, von, Architekt. Wien. 64.
Siegen, Ludwig von, Kupferstecher. 288. 379.
Siegert, A., Maler. Düsseldorf. 40.
Signol, E., Maler. Paris. 188.
Signorelli, Luca, Maler. 149.
Simart, Bildhauer. Paris. 223.
Simmler, Maler. Geisenheim. 240. 267.
Simmons, W. H., Kupferstecher. London. 16.
Simon, Maler u. Organist. Würzburg. 405.
Simonis, E., Bildhauer. Brüssel. 371.
Simonson, D., Maler. Dresden. 284.
Skovgaard, Maler. Kopenhagen. 231.
Slingenayer, E., Maler. Brüssel. 39.
Sohn, Karl, Maler. Düsseldorf. 39. 262 ff.
Soitoux, Bildhauer. Paris. 317.
Solario, Andrea, Maler. 158.
Soltau, H. W., Maler. Paris. 232.
Somers, L., Maler. Antwerpen. 240.
Sommer, Maler. Nürnberg. 240.
Sonderland, J. B., Steinzeichner. 410. 422.
Sonnenleiter, Kupferstecher. 380.
Sotzmann, D. F., Kunstgelehrter. Berlin. 22. 117. 229. 294. 331.
Soulié, Eudore, Kunstschriftsteller. Paris. 64. 264.
Spagnoletto (Giuseppe Ribera), Maler. 55.
Speckter, Erwin, Zeichner. 47.
Spengel, S. F., Maler. München. 372.
Spielberger, Fr., Schriftsteller. 350. 374.
Spinello von Arezzo, Maler. 149.
Spitzweg, C., Maler. München. 16. 80. 128. 240.
Spontini, Tonsetzer. 296.
Springer, C., Maler. Amsterdam. 199.
Stallaert, J., Maler. Rom. 199.
Stantz, Gelehrter. Constanz. 43.
Stark, K. B., Gelehrter. Jena. 264.
Starn, D. van, Kupferstecher. 142.
Staveren, J. V., Maler. 425.
Steckner, Ciseleur. Berlin. 212.
Steele, John, Bildhauer. 176.
Steen, Jan, Maler. 119. 425.
Steffeck, Karl, Maler. 135.
Steffan, J. G., Maler. München. 79. 80. 240. 380.
Steifensand, X., Kupferstecher. Düsseldorf. 16. 144.
Stein, Bildhauer. Kopenhagen. 231.
Steinbrück, Ed., Maler. Berlin. 274. 276. 314.
Steiner, Schriftsteller. 334. 374 ff.
Steinfeld, von, (Vater) Maler. Wien. 63. 64. 143.
Steinhäuser, Karl, Bildhauer. Rom. 36. 49.
Steinheil, L. Ch. A., Maler. Paris. 195.
Steinicke, H., Maler. Leer. 16. 380.
Steinla, Moritz, Kupferstecher. Dresden. 205.
Steinle, E., Maler. Frankfurt. 112. 396.
Stephan, Anton, Maler. Prag. 79.
Stephenson, Bildhauer. Newyork. 127.
Steuben, Carl, Maler. Paris. 200.
Steuerwaldt, Johann, Maler. Quedlinburg. 208.
Stevens, Joseph, Maler. Brüssel. 218.
Stieler, J., Maler. München. 16.
Stier, W., Architekt. Berlin. 32.
Stigelmayr, J. B., Erzgiesser. 193.
Stilke, Hermann, Maler. Berlin. 324.
Stock, Maler. Breslau. 82.
Stöber, Kupferstecher. Wien. 64.
Stolk, A., Maler. Haag. 7.
Stoop, D., Maler. 78.
Stork, Abraham, Maler. 425.
Stoss, Veit, Bildhauer u. Kupferstecher. 328.
Stothard, Th., Zeichner u. Maler. 288.
Strack, Heinr., Architekt. Berlin. 15. 178. 212. 265.
Strähuber, A., Maler. München. 47.
Strahlendorf, v., Maler. Frankfurt a. M. 112.
Straten, v., Maler. 40.
Strauch, L., Kupferstecher. 40.
Stry, J. van, Maler. 199.
Stüler, A., Architekt. Berlin. 15. 43. 212. 265.
Stümer, Musiker. 292.
Stürmer, W., Bildhauer. Berlin. 126. 168. 178.
Sündermahler, Th., Schriftsteller. 12.
Suyderhoef, Jonas, Maler. 168.
Swaneveldt, H., Maler. 151.
Sweers, C. Michel, Maler. 78. 151.
Swoboda, Maler. Wien. 40. 79. 80. 426.

T.

Tabor, F. G. L., Maler. Paris. 123. 208.
Tacke, L., Maler. Braunschweig. 16. 380.
Tanneur, Maler. Paris. 261.
Tassaert, Octave, Maler. Paris. 123. 240.
Tassaert, Bildhauer. 173.
Teichlein, A., Maler und Dichter. München. 175.
Teichs, Maler. Braunschweig. 184.
Telbin, Maler. London. 271.
Tenerani, Pietro, Bildhauer. Rom. 36.
Teniers, David, Maler. 151. 304. 354.
Terburg, Gerhard, Maler. 207. 355.
Terral, A., Maler. Paris. 240.
Teschke, Bronceformer. Berlin. 212.
Teschner, Glasmaler. Berlin. 248.
Tétar van Elven, P., Architekturmaler. Amsterdam. 7.
Texier, Schriftsteller. 70.
Teytaud, A., Landschaftsmaler. Paris. 261.
Thäter, Julius, Kupferstecher. Dresden. 184. 205.
Thakeray, Bunce, John, Schriftsteller. England. 184.
Thiele, J. M., Schriftsteller. 248.
Thiersch, Ludw., Maler. Rom. 375.
Thollot, Benoit, Maler. Paris. 114.
Thomascik, Musikkundiger. Schwarzstein. 392.
Thompson, John, Holzschneider. London. 112. 148 ff.
Thomson, James, Kupferstecher. 47.
Thorwaldsen, Barthel, Bildhauer. 160. 248. 370.
Thuillier, Pierre, Landschaftsmaler. Paris. 254.
Thurau, F., Maler. München. 240. 256.
Tidemand, A., Maler. Düsseldorf. 48. 136. 232. 301. 335 ff. 422.
Tieck, Fr., Bildhauer. Berlin. 43. 156. 168. 214. 296.
Tiepolo, Joh. Bap., Maler. Würzburg. 415.
Timbal, Charles, Maler. Paris. 123.
Tintoretto, Maler. 64. 78.
Titel, Architekt. 210.
Tizian, Maler. 55. 82. 133. 149. 159. 223. 262 ff.
Toelken, E. H., Archäolog. Berlin. 290.
Toussaint, A., Bildhauer. Paris. 317.
Trayer, J. B. J., Maler. Paris. 188.
Trenkwald, Maler. Prag. 72. 426.
Trianon, Henri, Schriftsteller. 64.
Triqueti, Henry de, Bildhauer. Paris. 103. 308.
Troschel, Julius, Bildhauer. Rom. 192.
Trossin, Robert, Kupferstecher. Berlin. 6.
Trost, Karl, Maler. Frankfurt a. M. 232.
Troyon, C., Maler. Paris. 218.
Tschaggeny, Edmund, Maler. Brüssel. 48.
Tschirch, Tonsetzer. Liegnitz. 290.
Turner, Maler. England. 191.

U.

Uechtritz, Fr. von, Kunstphilosoph. 10.
Umbach, J., Kupferstecher. 16.
Unger, F., Schriftsteller. Wien. 288.
Unger, F. W., Schriftsteller. Göttingen. 61. 389.
Unger, Karl, Bildhauer. 197.
Unger, M., Schriftsteller. Berlin. 130. 248. 254. 261. 353.
Unzelmann, Friedrich, Holzschneider. Berlin. 176. 270. 358.
Urban, Musiker. Elbing. 392.
Urlaub, Geo. Ant., Maler. Würzburg. 415.
Uyl, J. den, Maler. 78.

V.

Vaillant, W., Maler und Stecher. 40.
Valenciennes, Pierre, Henry, Landschaftsmaler. 252.
Vastine, A., Maler. 186.
Veen, van der, Sammlung. 199.

Veit, Ph., Maler. Frankfurt a. M. 232.
Velasquez de Silva, Diego, Maler. 82. 151.
Velde, Adrian van de, Maler. Amsterdam. 150.
Velde, W. van de, Maler. 199. 304.
Venne, J. van der, Maler. 425.
Vennemann, Ch., Maler. Gent. 48.
Venusti, Marcello, Maler. 35.
Verboeckhoven, Eugen, Maler. Brüssel. 40. 78. 144. 199.
Verdier, Marcel, Maler. 123.
Verdon, P., Maler. Löwen. 256.
Vermeerach, Maler. München. 16. 40. 79. 80. 120. 380.
Vermehren, Maler. Kopenhagen. 232.
Verneilh, Felix de, Schriftsteller. Paris. 70. 192.
Vernet, Horace, Maler. Paris. 123. 199. 200. 208.
Vernet, Joseph, Maler. 67. 78. 425.
Veronese, Paul, Maler. 64. 82. 223. 262.
Verreyt, Jacob, Maler. Köln. 40.
Verrochio, Andrea del, Maler, Bildhauer und Kupferstecher. 68.
Verschuring, Hendrick, Maler. 142. 425.
Verschuur, Wouter, Maler. Amsterdam. 199.
Versteeg, M., Maler. Holland. 425.
Verstolk de Soelen, Jean Gisbert Baron, Sammlung. 78 ff. 150. 168.
Verveer, S. L., Maler. Haag. 7. 199.
Vetter, Hégésippe, Maler. Paris. 217.
Vietor, Paul de St., Schriftsteller. 208.
Victoria, Königin v. England. 410.
Vidal, V., Zeichner. Paris. 261.
Vignerio, Jacopo, Maler. 420.
Vilches, Bildhauer. Madrid. 256.
Villain, Maler. Paris. 261.
Vincenz, Schriftsteller. Berlin. 53. 111.
Vinchon, A., Maler. Paris. 100.
Vinet, E., Schriftsteller. Paris. 56.
Vinit, Maler. Paris. 217.
Vischer, A., Maler. München. 240.
Vischer, C. Th., Kunstphilosoph. Tübingen. 248.
Vischer, Peter, Bildhauer. 328. 368.
Vischer, A., Maler. München. 372.
Visscher, Cornelis de, Kupferstecher. 79. 168.
Vivarini, Bartolommeo, Maler. 64.
Vletter, S. de, Maler. Holland. 425.
Vlieger, S. de, Maler. 78. 150.
Voddiggel, Maler. Wiesbaden. 267.
Völker, G. W., Blumenmaler. 42.
Völlinger, L., Maler. München. 232.
Vogel, Maler. Leipzig. 136.
Vogel, Maler. Wiesbaden. 267.
Vogel, Albert, Holzschneider. 358.
Vogel, Otto, Holzschneider. 68 ff.
Vogler, Maler. Wien. 143.
Vogt, Buchbinder. Berlin. 358.
Vollmer, Adolph, Maler. Hamburg. 40.
Volpato, Giov., Kupferstecher. 82.
Volz, Fr., Maler. München. 16. 40. 79. 80. 240. 256. 380.
Voss, Martin de, Maler. 382 ff.
Vossberg, F. A., Numismatiker. Berlin. 320.
Vouet, Simon. 68.

W.

Waagen, G. F., Kunstforscher. Berlin. 47. 61. 115 ff. 148. 157. 175. 184. 206. 236. 264. 268 ff.
Wach, Maler. 265.
Wachenhusen, Hans, Schriftsteller. 248.
Wachsmuth, Ferd., Maler. Paris. 188.
Wächter, Eberhard von, Maler. 166.
Wagener, E. A. A., Bildhauer und Juwelier. Berlin. 155. 396.
Wagenknecht, Hans, Maler. Würzburg. 404.
Wagner, Else, Malerin. Berlin. 245. 261.
Wagner, Fr., Kupferstecher. Nürnberg. 136. 144. 362. 372.
Wagner, Joh. Pet., Bildhauer. Würzburg. 415.
Waldmüller, Maler. Wien. 48.
Waldorp, Maler. Haag. 199. 425.
Wallis, George, Schriftsteller. England. 409.
Walter, Maler. Genf. 199.
Walter, Ph., Kupferstecher. Nürnberg. 372.
Wanderer, W., Maler. Rotenburg. 40.
Waraus, Maler. Prag. 79.
Ward, L. M., Maler. England. 128.
Warmuth, Bronceformer. Berlin. 212.
Watelet, Maler. Paris. 261.
Waterloo, A., Maler. 151. 340.
Watteau, Anton, Maler. 42.
Wattier, E., Maler. Paris. 64. 217.
Weber, A., Maler. Düsseldorf. 48.
Weber, Aloys, Zeichner. Köln. 125.
Wechtelin, Hans, Formschneider. 410.
Weckbacher, Maler. Mainz. 256.
Weddige, C., Maler. Amsterdam. 7.
Wedemeyer, H., Glasmaler. Göttingen. 16.
Wehnert, Maler. 358.
Weigel, Rudolph, Kunsthändler u. Kunstschriftsteller. Leipzig. 39. 86. 95. 229 ff. 238 ff. 287. 406 ff. 409.
Weiss, Anton, Blumenmaler. 87.
Weiss, F., Maler. Berlin. 176.
Weiss, G., Sammlung. Dresden. 78.
Weiss, H., Maler u. Kunstschriftsteller. Berlin. 126. 173. 231. 271. 404. 407.
Weissenbruch, J., Maler. s'Gravenhage. 7.
Weller, Th., Maler. Mannheim. 240. 256.
Welter, Mich., Decorationsmaler. Köln. 39.
Werlhof, A. C. E. von, Numismatiker. Hannover. 317 ff.
Werner, F., Kupferstecher. Berlin. 150.
West, Benj., Maler. 288.
Westall, R., Maler. 288.
Wetzel, C. J., Glasmaler. Stuttgart. 256.
Weyden, Rogier van der, Maler. 76. 237 ff. 246.
Weyden, Ernst, Kunstgelehrter. Köln. 5. 270.
Weyer, P. J., Sammler. Köln. 4 ff.
Weygand, Hans, Maler. Würzburg. 405.
Weys, Michel, Schnitzer. Würzburg. 405.
Wichmann, Adolf, Historienmaler. Celle. 382.
Wichmann, Bildhauer. Berlin. 43. 78.
Widmayr, Th., Maler. Stuttgart. 256.
Wieder, M., Maler. Berlin. 40.
Wiegmann, Kunstgelehrter. Düsseldorf. 412. 422.
Wild, Maler. Paris. 261.
Wildt, Steinzeichner. Berlin. 16.
Wilhelm, Maler. Würzburg. 404.
Wilhelm v. Sens, Architekt. 360.
Wilke, Ciseleur. Berlin. 212.
Wille, P. A., Kupferstecher. 37. 40.
Wille, J. G., Maler. 288.
Williams, S., Holzschneider. London. 112. 148 ff.
Wilson, Maler. England. 191.
Winckelmann und Söhne, Lithographen. Berlin. 396.
Winckelmann, Julius, Plastiker. 396.
Winkler, Ciseleur. Berlin. 212.
Winter, A., Maler. Holland. 425.
Winterhalter, Fr., Maler. Paris. 56. 124.
Wit, J. de, Maler. 425.
Wittemann, Maler. Geisenheim. 267.
Wittig, Bildhauer. Dresden. 283.
Wittmer, Michel, Maler. Rom. 95. 394.
Wodick, Edm., Maler. Magdeburg. 256.
Wölffle, Joh., Steinzeichner. München. 128. 256. 372.
Wohler, Bildhauer. 181.
Wohlgemuth, Michael, Maler. 82. 239.
Wolf, Albert, Bildhauer. Berlin. 212.
Wolf, Alois, Landschaftsmaler. Prag. 79.
Wolff, Emil, Bildhauer. Rom. 36. 78. 98. 101. 192.
Wolff, Albert, Bildhauer. Berlin. 396.
Wolff, Wilh., Bildhauer u. Giesser. Berlin. 176.
Wolgast, G., Bildhauer. Berlin. 212.
Woollett, W., Kupferstecher. 379.
Wornum, R. N., Schriftsteller. England. 127. 184.
Wouvermann, Ph., Maler. 78. 151. 304. 425.
Wouvermann, Pieter, Maler. 425.
Wright, Thomas, Schriftsteller. London. 47. 128. 184. 264.
Würbs, Maler. Prag. 79.
Wynants, J., Maler. 119. 304.

X.

Xeller, Maler. Berlin. 378.

Y.

Yvon, Adolphe, Maler. Paris. 115.

Z.

Zac, Tony, Maler. Paris. 123.
Zahn, W., Kunstforscher. 64.
Zasinger, Matthäus, Kupferstecher. 142. 294. 302. 379.
Zeemann, Reinier, Maler. 425.
Zelter, Tonsetzer. 236. 241.
Zenker, Maler. Prag. 79.
Ziebland, Architekt. München. 140.
Ziegler, J., Maler. Paris. 114 ff.
Ziem, Maler. Paris. 261.
Zimmermann, Albert, Maler. München. 80. 120. 128. 245.
Zimmermann, Max, Maler. München. 245.
Zimmermann, R. S., Maler. München. 232. 240.
Zimmermann, Richard, Maler. München. 425.
Zingel, Maler. Wiesbaden. 267.
Zingel, F., Steinzeichner. Wiesbaden. 268.
Zirbel, Hans, Glaser. Würzburg. 404.
Zollmann, Ch., Bildhauer. Wiesbaden. 268.
Zwecker, J. B., Maler. Frankfurt. 232.
Zwengauer, Maler. München. 40. 80. 208.
Zwirner, Architekt. Köln. 38.





Deutsches Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 1. Montag, den 6. Januar. **1851.**

Von den nordischen Malern ist Holbein zuerst vollkommen innerlich profan im edlern Sinne; selbst an den kirchlichen Aufgaben begeistert ihn rein das psychologische und malerische Interesse; der Glaubensstreit scheint ihn in seiner so zu sagen kosmopolitischen Sicherheit gar nicht berührt zu haben. Seine Gestalten haben, wie diejenigen Shakespeare's, ihre innere von aller Convention unabhängige Nothwendigkeit.

Kugler's Handbuch d. Gesch. d. Malerei. II. §. 249. S. 273.

Vorrede des Herausgebers.

Mögen sich unsere geneigten Leser nicht wundern, wenn sie heute anstatt des gewohnten Löwenkopfes unseres ehrenfesten Meister Albrecht das kluge und jugendliche Gesicht Hans Holbein's an der Stirne des Blattes erblicken. Unsere Verleger gedenken nacheinander alle grossen Männer von deutscher Kunst und Art, von der Baukunst sowohl, als auch von den bildenden Künsten zu Schutzpatronen unserer Wochenschrift zu machen; die Künstler, welche immer für das Bewegtere sind, finden das, so viel wir gehört haben, sehr in der Ordnung; auch wir sind gern damit einverstanden, nach dem Dürer-Jahrgang einen Holbein-Jahrgang zu beginnen. Es versteht sich von selbst, dass dadurch an der Tendenz unseres Blattes nichts geändert wird. Wir werden fortfahren in der Bemühung, immer vollständiger zu leisten, was wir in unserm Programm vom vorigen Jahre uns vorgesetzt haben. Wir deuteten schon damals an, dass wir, mit der Zeit gehend, vorzüglich die Gegenwart mit ihren Leistungen und Bestrebungen im Auge haben würden, ohne deshalb jedoch das Interesse zu verläugnen, welches die Jetztzeit an früheren Kunstperioden und vorzugsweise auch am Mittelalter nimmt. Die Praxis hat uns auf den Grundsatz geführt, den wir gegen das Ende des vorigen Jahrgangs zu schon längere Zeit inne gehalten haben, ausser dem Leitartikel jedesmal einen Aufsatz über Kunstbestrebungen der Gegenwart und einen andern, der die ältere Kunstgeschichte betrifft, zu geben, so dass wir hoffen dürfen, nichts Wesentliches zu versäumen. Unsere Novitätenschau haben die Herren Verleger durch Uebersichten im Anzeiger vervollständigt und werden damit fortfahren, so dass hier in der That Nichts unbeachtet bleiben wird. Die Umstände haben nicht immer erlaubt, die mit einem Stern bezeichneten Novitäten so bald zu besprechen, als es unser Wunsch war. Wir werden indess theils zufällig Versäumtes nachholen, theils haben wir Vorkehrung getroffen, dass künftig ohne weitere Vorbezeichnung keine bedeutendere Erscheinung auf dem vervielfältigenden Kunstgebiete oder der Kunstliteratur unbesprochen bleibt. Die Angabe des Inhalts anderer Journale ist mit Beifall aufgenommen und wir werden daher damit fortfahren.

Um den Kunstvereinen vollständig sein zu können, was wir ihnen sein möchten, bitten wir an diesem Orte die verehrl. Directionen, auch ohne besondere briefliche Aufforderung, die wir bisher ergehen liessen, uns nach dem Schluss der Ausstellungen statistische Uebersichten mittheilen zu wollen, wie wir deren mehrere zu liefern in den Stand gesetzt waren. Dürfen wir uns auch sagen, von den Hauptschauplätzen deutscher Kunst unsere Leser nicht ohne Schilderungen der neuesten Kunstbestrebungen gelassen zu haben, so wissen wir recht wohl, dass wir bei einem neuen Kreislaufe nicht bloss das Neue werden hinzufügen, sondern auch auf manches nur flüchtig Berührte oder Uebergangene näher eingehen müssen, um der Vollständigkeit näher zu kommen, welche wir erstreben.

Wir hatten uns in den Beurtheilungen, welche uns über unser Unternehmen zu Gesichte gekommen sind, der wohlwollendsten Anerkennung zu erfreuen und bitten Einsichtige, uns ihre Winke auch über den nunmehr vollendeten ersten Jahrgang nicht vorenthalten zu wollen. Denn die einsichtsvolle Beurtheilung fördert, und wer uns damit dient, dient der Kunst.

Aber wenn Einer den unvergleichlichen literarischen Leichtsinn begeht, ein Unternehmen sans façon mit Stumpf und Stiel zu verurtheilen, ohne sich einmal die Mühe gegeben zu haben, auch nur einen halben Blick in sein Programm zu thun, so ist es allerdings sehr schwer, daraus irgend etwas mehr zu lernen, als dass es Leute giebt, die dessen fähig sind. In *Didron's Annales archéologiques* X. 4. 1850. hat Herr August Rei-

chensperger in leidenschaftlichem Ungestüm diese Aufgabe zu lösen versucht. Der ganze Inhalt eines gegen uns gerichteten Artikels reduzirt sich auf den implicite ausgesprochenen Vorwurf, dass unser Blatt nicht ein ähnliches Programm aufstellt, einen ähnlichen Zweck verfolgt, wie das achtungswerthe Journal, dessen Spalten er mit unserer Verurtheilung angefüllt hat. Was soll das nun heissen? Das ist doch gerade so, als wenn Einer seinen Bruder schilt, weil er nicht seine Schwester ist.

Hr. R. wirft uns vor — oder besser — verklagt uns bei den Franzosen, weil wir nicht an der Wiedergeburt des Mittelalters in dem Sinne arbeiten, dass wir alles ästhetische Verhalten aufgehen lassen in dem religiösen, dass wir nicht mehr diese mittelalterliche (wir setzen hinzu: antike und in allen Weltaltern dagewesene) vollkommene Ungetrenntheit von Religion und Kunst anerkennen. „Das Mittelalter" — sagt Hr. R. — „wie seine Seele, der Katholizismus, sind in ihren Augen, was sie überwundene Zustände nennen, definitiv und für immer vergangen." Wir erwiedern: Wenn man mit sorgfältigem Fleisse den künstlerischen Ueberbleibseln des Mittelalters nachspürt, sie sammelt, aufbewahrt, zeichnet, erklärt, kurz, ihnen den Bienenfleiss der Erhaltung widmet, den man einst so vorwiegend und noch jetzt nach Gebühr dem Alterthume widmete und der für die kultur- und kunstgeschichtliche Aufhellung so anerkennungswerth ist, so sind für dergleichen Bestrebungen die Spalten unseres Blattes bisher geöffnet gewesen und werden es bleiben. Aber man muthe uns nicht die Bornirtheit zu, den Geist entschwundener Entwickelungsmomente anzubeten und unsere gesunden Kräfte selbstentmannend ans eine Wiedergeburt zu verschwenden oder ihn ohnmächtig zurückzuwinseln.

Wir wollen allen Männern für ihre Arbeit Dank wissen, welche dazu beitragen, die dunklen Zeiten des Mittelalters für die Kunstgeschichte aufzuhellen und finden es natürlich, ja, achten es hoch, wenn Jemand dahin seine Neigung trägt, wo er Mühe und Fleiss verwendet; aber dass Einer darüber zum Ikonoklasten wird gegen die Werke der Gegenwart, ist eine nicht zu billigende Einseitigkeit. Hr. R. hat hundert Dinge vorzuschlagen, die das Kunstblatt hätte lieber thun sollen, als was es bisher gethan hat. Wir hätten es hübscher gefunden, wenn er sie gethan hätte, anstatt uns und die deutschen Kunstzustände und Kunstbestrebungen den Ausländern im abgeschmackten Zerrbilde vorzuführen. Denn so müssen wir es nennen, wenn Hr. R. von den ehrenwerthen Männern der Kunstwissenschaft, die ich mit unserm Schutzpatron an die Spitze des Blattes setzen darf, ein falsches Bild ihres Wirkens entwirft, wenn er thut, als ob wir wirklich ein Verlangen der Zeit gestillt haben würden, wenn wir unser Blatt schon bis zur 8. Nummer an christlicher Baukunst des Mittelalters hätten ersticken lassen; wenn er klagt, dass diese Monumente, namentlich die der thüringisch-sächsischen Lande, der grössten Verwahrlosung überlassen werden, und sich nicht erinnern will, dass z. B. bei der Herstellung des Magdeburger, des Halberstädter, des Erfurter Domes, der Barfüsserkirche zu Erfurt, der zahlreichen Baudenkmäler in den Städten der Altmark u. v. a. bereits höchst umfassende Mittel aufgewendet sind. Auch wegen des ehrwürdigen und hochbedeutenden Münsters von Xanten können wir ihn beruhigen, und ihm aus guter Quelle versichern, dass auch diesem unschätzbaren Denkmal des Mittelalters, wie noch andern in der Preuss. Rheinprovinz und Westphalen, die Sorge der Regierung allerdings bereits zugewandt ist, und nur die Wirrnisse der letzten Jahre es nicht möglich gemacht haben, in diesem Fall die Hand an's Werk zu legen.

Möge Hr. R. doch nur Forschungen machen, wie es unser hochgeschätzter Mitarbeiter, Hr. v. Quast noch jüngst gethan hat. Wir haben ausser anderen Beiträgen dieses Mannes sofort von dessen neuesten wichtigen Entdeckungen unsern Lesern eine allgemeine Nachricht gegeben und werden auch bald in den Stand gesetzt sein, Ausführlicheres darüber zu bringen.

Mit Freuden also dienen wir der Kunstgeschichte des Mittelalters. Unser ästhetisches Glaubensbekenntniss aber nehmen wir nicht daher. Um so spasshafter ist es, wenn Hr. R. uns ironischerweise den Rath ertheilt, an die Stelle von Albrecht Dürer die Devise: *„Vive la fantaisie!"* zu setzen. Wenn dieser Ausruf sich nicht bei uns so sehr von selbst verstünde, so könnten wir das allerdings thun. Wie? oder sollen wir rufen: *à bas la fantaisie!!* Wir möchten nur wissen, wo Hr. R. seine Kunst herbekommt, wenn er die Phantasie nicht will leben lassen. Hr. R. nennt uns gute Köche, die aber nur *hors-d'oeuvres* geben, aber niemals eine *pièce de résistance*. Wenn wir das gäben, was Hr. R. so nennt, so müssten wir fürchten, unsere Leser den Gefahren der Indigestion Preis zu geben. Es kann nach dem Mitgetheilten nicht auffallen, dass Hr. R. u. a. ein Blatt wegen statistischer Kunstvereinsmittheilungen tadelt, welches sich ausdrücklich ein Organ der deutschen Kunstvereine nennt. Wir verzichten auf weitere Erörterungen über diese und viele andere Dinge der Art. Wir wollten nur die Gelegenheit benutzen, einerseits auf's Neue unsern ästhetischen Standpunkt unzweideutig darzulegen, andererseits dem französischen Kunstpublikum, dem wir durch eine sehr schmeichelhafte und ausführliche Beurtheilung in der *Revue archéologique* empfohlen wurden, keine Erklärung schuldig zu bleiben. Wir finden den Eifer unseres Gegners für seinen Standpunkt und seine Ansichten wirklich sehr lobenswerth, aber leider lässt uns die von ihm gewählte Art, ihn geltend zu machen, keinen Zweifel übrig, dass er nicht geschrieben hat, um der Kunst und uns, die wir ihr dienen wollen, einen guten Dienst zu erweisen. Wir aber getrösten uns mit dem Spruche unseres Göthe:

Hier hilft nun weiter kein Bemühn,
Sind's Rosen — und sie werden blühn.

Fr. Eggers.

Die neuesten Werke der Malerei in München.

Von **Dr. Ernst Förster.**

I.

Von den Gemälden an der Aussenseite der neuen Pinakothek, zu denen W. v. Kaulbach die Entwürfe und Farbenskizzen gemacht, und die von Nilson in Fresko ausgeführt werden, sind zwei vollendet, so dass man nun über die Wirkung im Grossen einigermassen Gewissheit erlangt. Ihre Stelle haben sie im ersten Stockwerk, dessen Südwand fensterlos ist, und somit eine grosse todte Fläche über der durch Fenster belebten des Erdgeschosses darbieten würde, wenn nicht die Malerei ihr mit Lebensmitteln beistände. Bekanntlich ist der Inhalt dieser Gemälde „die Entwickelungsgeschichte der neuen deutschen Kunst"; die Räume sind sehr gross, so dass die Figuren die Lebensgrösse weit überschreiten. Man kann der Meinung sein, dass auf die Grösse der Figuren gar nichts ankomme, da sie durch die Entfernung vom Auge auf jedes beliebige Maass reducirt werden können; allein dem widerspricht der Kunstgebrauch von jeher, welcher zu colossalen Verhältnissen geistige Grössen verlangt, Gottheiten, oder gottähnliche Gestalten, für die gewöhnlichen Erscheinungen des Lebens aber einen kleineren und kleinsten Maassstab nimmt. Demgemäss hat sich auch ein gewisses Gesetz für die Auffassung festgestellt, nach welchem die Gegenstände mit um so grösserem Ernst behandelt werden, je grösseren Raum sie einnehmen, ein Gesetz, das an Bedeutung gewinnt, sobald es sich um monumentale Kunst, um Werke für das öffentliche Leben handelt. Ich glaube nicht, dass

solche liebreizende Wirkung hervorgebracht zu sehen. Ein weisses Untertuch, das unter dem Kinn mit einer vergoldeten Nadel zusammengesteckt ist, fasst das liebliche Köpfchen ein und lässt die Carnation des Halses durchschimmern. Ueber beiden Schläfen drängen sich goldblonde Haarflechten unter der weissen Kopfhülle hervor. Ein Nimbus mit der Inschrift: *Sancta Veronica* umgiebt den, wie auf dem Münchner Bilde, sich nach der rechten Seite ein wenig neigenden Kopf.

Faltenwurf und Behandlung des Schweisstuches sind dem des Münchner Bildes ähnlich, aber der Christuskopf, 8½ Zol hoch, in jeder Beziehung edler, schöner in der Auffassung und meisterhafter in der Ausführung. Er trägt weder die Dornenkrone, noch zeigt er Spuren der Wundmalen und ist kräftig, aber klar in der Farbe gehalten. Die dunkeln, kastanienbraunen Haare fallen zur Seite in zwei dichten Locken herab und zeigen, wo sie sich auf der Stirne scheiden, einzelne sich kreuzende Haare. Die Stirne ist edel, hochgewölbt, die Augenbraunen sind bogenförmig hochgezogen und die Augen selbst gross, offen mandelförmig geschnitten, voll milden Ernstes. Edel geformt, länglich ist die Nase und ausserordentlich fein gebildet der Mund, mit kleiner, zart geschweifter Unterlippe und dem Ausdrucke der höchsten Sanftmuth. Auf der Oberlippe sind nur wenige Haare angedeutet, der reichere braune Kinnbart theilt sich unter dem fein gewölbten Kinn in zwei Locken, die in mehrere auslaufen, leicht und einzeln gehalten. Der edelschöne Kopf, mit welchem der des Münchner Bildes gar nicht zu vergleichen, ist von einem 10 Zoll im Durchmesser haltenden Nimbus umgeben. Der Nimbus selbst, durch in den Grund punktirte Ornamente und reichverzierte Kreuzarme, welche theilweise die Umschrift bedecken, gehoben, zeigt folgende Buchstaben in sogenannten litteris Petri: Rechts unten X, dann X P E, links unten C H R und höher I H E.

Die auf dem Münchner Bilde zu beiden Seiten am Fusse angebrachten Gruppen singender Engel fehlen in dem unsrigen. Der karmoisinrothe, grün ausgeschlagene Mantel setzt sich unter dem Schweisstuche fort, und möchte mich, seiner Farbe wegen, zu glauben bestimmen, dass das Bild einst für irgend ein Glied der mächtigen Familie der Overstolzen gemalt wurde, welches dasselbe in die Laurenz-Kirche stiftete, denn die Overstolzen hatten das auszeichnende Vorrecht vor den übrigen Patriziern, rothe, mit Grün ausgeschlagene Schauben und Mäntel zu tragen.

Man weiss nicht, was man in dem zarten, schönen und wohlerhaltenen Bilde, dieser Perle der Weyer'schen Sammlung, mehr bewundern soll, die edle, ideelle Auffassung, den frommen Liebreiz oder die Zartheit, Meisterhaftigkeit und Klarheit in der Ausführung, welche dieses Bild neben das vollendetste stellt, was uns aus jener Periode noch erhalten ist. Köln kann dem Zufall Dank wissen, dass das Kunstkleinod in den Besitz eines Mannes gekommen, der es zu schätzen und zu würdigen weiss und der Vaterstadt erhalten wird. **Ernst Weyden.**

Kupferstichwerk.

Deutsche Zeitgenossen. Herausgegeben nach H. Biow's gesammelten Lichtbildern. Von den ersten Künstlern Deutschlands in Kupfer gestochen. Mit biographischem Text. Erste Lieferung. Friedrich Wilhelm IV., König von Preussen, A. v. Humboldt, P. v. Cornelius. Leipzig, R. Weigel und T. O. Weigel. 1850. Preis: In gewöhnlicher Ausgabe 4 Thlr., Prachtausgabe 12 Thlr. pro Lieferung. Einzelne Portraits ohne Text in gewöhnlicher Ausgabe 1⅓ Thlr., auf chin. Papier 2 Thlr., épreuves d'artiste 4 Thlr.

Unserer Zeit mit ihren überaus reichen Mitteln der Ueberlieferung und Mittheilung in Schrift und Bild kann es, — wie es scheint — nicht mehr begegnen, dass irgend etwas verloren gehe, was im Stande ist, eine, wenn auch nur im beschränkteren Kreise, merkwürdige oder anziehende Persönlichkeit, zu charakterisiren. Nachschlagebücher, die bis auf den heutigen Tag reichen, Charakterschilderungen (selbst Mitlebender), Handschriftensammlungen, endlich Abbildungen aller Art, lassen nicht allein Nichts unbeleuchtet, sondern dringen in wohlfeiler und bequemer Ausstattung überall hin, erfreuen sich weiter Ausbreitung. Die hochragendsten Geister aber fanden stets und finden den vollsten und allgemeinsten Anklang; in ihnen prägt sich der Stempel aus, der die Zeit bezeichnet, ihr Wollen und Vollbringen machte noch immer die Geschichte des Volks. Da lieben wir es denn, wenn uns ihr Genius angezogen und begeistert hat, sie uns auch körperlich nahe zu bringen, wir wollen ihre Züge kennen, wir wollen von ihrem äusserlichen Bezeigen Kunde haben; wie wir das Ewige und Nothwendige in ihnen kennen, so wollen wir auch das Vergängliche und Zufällige wissen, nichts ist uns uninteressant, was ihre Persönlichkeit angeht, wir wollen sie uns eben mit allen Mitteln nahe bringen. Denn es adelt der Verkehr mit dem Edlen. Giebt es eine Behausung, giebt es ein Zimmer, wo nicht neben den Geliebten des Herzens auch die Bildnisse aufgestellt sind der Lieblinge oder Verwandten des Geistes?

Unsere Zeit lebt aber entschieden mehr der Gegenwart und Zukunft, als der Vergangenheit. Nicht so leicht mehr, wie ehedem, erleben erst die Enkel die Anerkennung Dessen, der etwas zu leisten versteht und der seine Stelle ausfüllt. Die Zeitgenossen erregen unser Interresse, sobald sie unsere Aufmerksamkeit ernstlich auf sich gelenkt haben. Daher ist uns jenes Eingehen auf die Persönlichkeit unserer hervorragenden Mitlebenden ein natürliches Bedürfniss und die Aufstellung einer Galerie ihrer Bildnisse ein sehr glücklicher Gedanke. Es ist sehr begreiflich, dass die Anforderungen an ein Portrait aus der Gegenwart gesteigerte sind. Bei grossen Männern der Vergangenheit lassen wir uns, gleichwie die Andächtigen vor wunderthätigen Bildern, an einigen allgemeinen überlieferten Zügen genügen. Wo aber eigne Anschauung und vielfache Abbildung die Vergleichung zulässt, sind wir schon wählerischer und schwerer zu befriedigen. Was Wunder also, dass man auch hier, wo es galt, das Ausgezeichnete, gleichsam für die Zukunft Maassgebende zu liefern, die Methode zu Hülfe rief, welche so zu sagen einen leibhaftigen Abdruck des Gesichtsstempels zu geben sich anheischig macht, die Daguerreotypie. Es wäre eine — nicht uninteressante — Untersuchung für sich, den Werth dieser Methode für die Kunst festzustellen. Hier nur so viel, dass eine ihrer Unvollkommenheiten gerade in dem vorliegenden Falle fast bis zum Verschwinden zurücktritt. Die geistige Arbeit nämlich des Portraitmalers, die Züge in dem Moment zu erfassen, wo sie am vollsten durch das innere Wesen belebt werden, bleibt beim Lichtbilde entweder ungethan oder dem Zufalle überlassen, wenn nicht der Darzustellende wesentlich hilft. Wenn es also auf diese Art beim Daguerreotypiren sehr darauf ankommt, dass Einer zu sitzen verstehe, so wird dieser Nothwendigkeit einerseits leichter genügt werden von denen, welchen ein angestrengtes und energisches geistiges Streben sich in dem Antlitz klar und unzweideutig ausgeprägt hat, andererseits aber bleibt eine geistvolle Behandlung des Stechers immer noch als zweite Instanz eine Gewähr

für die kluge Benutzung der Vortheile und die Ausgleichung der Mängel des todten Instruments.

Das vorliegende Unternehmen hat sich nun das Ziel gesetzt, in zwölf Lieferungen, welche in vierteljährlichen Zwischenräumen erscheinen sollen, je drei Bildnisse, also im Ganzen 36 aus dem Kreise staatsmännischer, gelehrter und künstlerischer Grössen Deutschlands, unter Benutzung des vortrefflichen hinterlassenen Lichtbilderschatzes von Biow, zu geben. Es verspricht, die Ausführung in die Hände der ausgezeichnetsten Künstler des Vaterlandes zu legen. Betrachten wir deren Leistung in dem vorliegenden ersten Hefte näher.

Das erste Bild stellt Friedrich Wilhelm IV., den regierenden König von Preussen dar. Der Monarch erscheint sitzend in voller Uniform. Der pelzverbrämte Militärmantel ist abgeworfen und nachlässig über das Knie gezogen. Der Stich ist von Eduard Eichens ausgeführt und ein Muster von Genauigkeit und Sicherheit, wie sie eben nur bei einer genauen Kenntniss der Form gefunden wird. Daher auch überall eine kräftige, scharfe Handhabung des Instruments, verbunden mit einer den verschiedenen Stoffen angemessen characteristischen Behandlung. Dieses Letztere findet auch bei dem zweiten Bilde, dem Alexander's v. Humboldt, statt. Geboten dort der Metallglanz und die grellen Farben der Uniform eine etwas bestimmtere Behandlung, so hat K. Trossin, der das zweite Blatt unter Prof. Mandel's Leitung gestochen hat, hier die volle Weichheit und Milde im Stich entwickelt, welche das Bild des ehrwürdigen Greises so anziehend machen, ohne es jedoch an der nöthigen Wirkung mangeln zu lassen. Der Kopf und seine nächste Umgebung ist sorgfältig und mit Verständniss des Einzelnen ausgeführt. Nach unten zu beschränkt sich die Arbeit mehr auf die ersten Andeutungen der Nadel, welche durch angemessene Zartheit des schwächer geätzten Tones nur dazu dient, die Hauptpartieen mehr hervortreten zu lassen. Meisterhaft ist der Ausdruck des Auges wiedergegeben, dem sich so viele Geheimnisse der Natur haben enthüllen müssen und das den Beschauer anforscht, als ob auch sein Inneres vor ihm nicht verborgen bleiben könne. Und dabei liegt eine Ruhe und Einfachheit über der ehrwürdigen Gestalt des Verfassers des Kosmos, die recht an Lepel's Worte in seiner Ode an Humboldt erinnern:

Beruhigend träuft Dein Wort Erkenntniss
Und vollen Genuss
Dem Suchenden zu,
Das riesige Ganze sieht er entstehn gemach,
Sieht tief in des Ganzen spiegelnden Schein sich selbst,
Und weben durch das ernste Schauspiel
Fühlt er den labenden Hauch der Schönheit.

Das Bild macht den wohlthuensten Eindruck und nur der genauesten Untersuchung ist eine kleine Unsicherheit in der Modellirung der linken Schläfe, und der Mitte der Stirne bemerkbar.

Ebenfalls unter Leitung des Prof. Mandel und von L. Jacoby gestochen ist das dritte Blatt mit dem Bildniss von Peter Cornelius. Hier ist vor Allem der Kopf selber mit dem durchdringenden Adlerblick, der hier freilich stark potenzirt erscheint, mit meisterlicher Correctheit behandelt. Rund und präcise erwachsen die Strichlagen aus einander und schmiegen sich an einander an, so dass keine Härte und keine Blösse irgendwo hervortritt. Was den Ausdruck betrifft, so erinnert gerade dieses Portrait ein wenig an die Hülfe des Daguerreotyps. Bei der absichtlich nachlässig verlaufenden Ausarbeitung der unteren Partieen kann man auf Dinge, wie z. B. dass die Fingerlage der rechten Hand in den Hauptgelenken eine zu gerade Linie bildet, kein Gewicht legen.

Somit haben wir also dem schönen Unternehmen, das uns für die nächste Lieferung den Erzherzog Johann, den deutschen Sänger Arndt und unsern wackern Rauch zugesagt hat, den besten Fortgang und die weiteste Verbreitung zu wünschen. Die Verleger haben durch eine höchst solide und noble Ausstattung des Ganzen vollkommen das Ihrige gethan.

Fr. Eggers.

Zeitung.

L. **Berlin**, im Dec. Zwei Meisterwerke älterer Malerei befinden sich noch für kurze Zeit in dem Lokale der Rocca'schen Kunsthandlung unter den Linden ausgestellt. Da dieselben, wie wir hören, bald Berlin verlassen werden, um zu ihrem Besitzer, dem Kunsthändler Leopoldo Fabri nach Rom zurückzuwandern, so nehmen wir Gelegenheit, hier einige Notizen über diese Bilder zu geben. Das eine wird durch Styl und Dokumente als ein Werk Raphaels beglaubigt. Es ist das lebensgrosse Brustbild des Kardinals Antonio dal Monte aus der Zeit der Meisterschaft des Künstlers, wiederaufgefunden im Jahre 1845. Ein schwarzes Barett bedeckt den männlich schönen Kopf, der, im Einklang mit der edlen Haltung des übrigen Körpers von imposantem Ausdruck ist. Ein rother Mantel ist über das schwarze Gewand geworfen; die Hand hält einen Brief; auf dem Tische kauert ein kleiner Affe; den Hintergrund bildet eine Säulenordnung mit Aussicht auf eine Landschaft, in welcher eine Villa. Obwohl das Bild durch die Ungunst der Zeiten, vielleicht auch durch ungeschickte Hände, so sehr gelitten hat, dass es an manchen Stellen bis auf die unterste Untermalung verwaschen ist, so leuchtet doch die ebenso schlichte, als grossartige Auffassung des Meisters hindurch, der seinen Portraits die Bedeutung von Historienbildern zu geben wusste. An der Hand des Kardinals, welche den Brief hält, scheint irgend ein Stümper sich versündigt zu haben. — Das andre Bild in kleineren Dimensionen wird ein Lionardo genannt. Es ist ein Brustbild des heiligen Ludwig von Frankreich, wie wir den Versicherungen des Antiquars, so wie den Lilien, dem Diademe, dem Heiligenscheine und den übrigen Emblemen glauben müssen. Sehen wir aber von diesen in der That sehr gleichgültigen Zufälligkeiten ab, so erblicken wir einen Knaben (denn Jüngling ist er noch kaum zu nennen) von der wunderbarsten Schönheit. Die nach Art des antiken Ideals etwas niedere Stirn wird von einem überreichen Meer goldner Ringellocken bekränzt, die in üppigster Fülle zu beiden Seiten weit über die Schultern hinabwallen. Die schönen mandelförmigen Augen haben jenen feuchten durchsichtigen Schimmer, wie wir ihn gerade bei der jungfräulichsten Jugend wohl antreffen; die Nase ist leise gebogen, und der fein geschnittene Mund vom höchsten, unnachahmlichen Liebreiz. Wie jede vollendete Schönheit, so hat auch dieser Kopf einen bezaubernden und zugleich rührenden Ausdruck, den wir nur mit dem Worte engelhaft annähernd zu bezeichnen wissen. Die gedruckten Notizen lehren uns, dass dies Bildniss nicht bloss das Kind einer begeisterten Künstler-Phantasie, sondern das Abbild des schönen Andreas Salaino sei, den Lionardo oftmals als Modell benutzte. Das Bild soll ehemals in der Galerie Estense zu Modena gewesen und von dort in den Besitz der Familie Diotallevi de Rimini gekommen sein, bis der Marquis Audiface Diotallevi dasselbe dem jetzigen Besitzer verkaufte. Es ist in allen seinen Theilen trefflich erhalten, nur in dem sehr fein und sorgfältig ausgeführten Haare sieht man einige wenige fremde, minder zarte Pinselstriche; die Farben, sonst bei Lionardo und der Lombardischen Schule überhaupt nicht gerade das Vorzüglichste, sind hier von tiefer Glut und durchsichtigster Klarheit; die Modellirung von bewunderswür-

Kaulbach diese Ansicht unbedingt theilt; vielmehr hat er in den Entwürfen zu den gedachten Bildern gezeigt, dass er die Erlaubniss, Spass zu machen, nicht von der Stulle abhängig macht, auf die er gestellt wird; ja dass am Ende je grösser der Raum, desto freier die Bewegung sein müsse. Für die Geschichte selbst, die er darstellt, hat er sich darum nicht auf den Standpunkt derer gestellt, welche darin ein Zeitereigniss, eine Aeusserung des schöpferischen Geistes in der Nation erblicken, auch nicht auf Seite derer, die den unscheinbaren Anfang der neuen Kunst, die Hindernisse und Entbehrungen ihrer Jünger, so wie ihre auf das Bewusstsein ihrer Bestimmung gegründete Begeisterung und Ausdauer mit Theilnahme, Rührung und Hochachtung betrachten; für ihn, der selbst um der Kunst, und zwar um seiner eignen Kunst willen, so viel gethan und gelitten, versteht sich das Alles bei einem Künstler von selbst und ist nicht des Erwähnens werth; für ihn ist es eine Geschichte, wie hundert andere, und interessant nur durch die gelegentlichen schönen und heitern Beziehungen, vor allem aber durch die Charakteristiken der betheiligten Künstler. Und hier ist es, wo er dann oft plötzlich aus der heitern Laune in den Ernst, ja selbst in den Ton herber Satire übergeht, und zu vergessen scheint, wie weit die Stimme schallt, mit der er redet. So sehen wir in seinem Atelier eine für diesen Cyclus bestimmte Zeichnung, welche die Anfänge der neuen Kunstthätigkeit darstellt. Da liegt der alte akademische Schlendrian, die Gliederpuppe im Arm, vor der Thür der Akademie, in welcher die Grazien gefangen gehalten und von einem dreiköpfigen Cerberus mit Perücke, Haarbeutel und Zopf bewacht werden. Von zwei Seiten nahen die Befreier; Winckelmann, Carstens und Thorwaldsen (an die sich auch Schinkel anschliesst), stürmen mit Tintenfass, Schwert und Hammer unter dem Schutze der Pallas, also der antiken Kunst, die Akademie von der einen Seite, während von der andern die Romantiker Cornelius, Overbeck und Ph. Veit als Haimonskinder auf Einem Flügelpferd heransprengen und ein vierter, nur zum Theil kenntlicher und darum ungenannter Freund vergebliche Anstrengung macht, auch mit auf den Pegasus zu kommen und an der Eroberung der Akademie Theil zu nehmen. Da ist es nun freilich vorbei mit dem Ernst; und am allerwenigsten denkt man an den Ernst, mit welchem die hier aufgeführten Kämpfer ihren Kampf begonnen und durchgefochten haben.

Suchen wir demnach nach einem charakteristischen Namen für diesen Gemälde-Cyclus, so werden wir ihn weder von der Klio, noch der Kalliope uns erbitten dürfen, sondern wir werden darin humoristisch-satirische Phantasieen über die neue deutsche Kunst erblicken, bei denen der Autor, wenn ihn die Lust packt, weder Andere noch sich selbst mit besonderer Schonung behandelt.

Durch die beiden ersten, nun ausgeführten Bilder werden wir nach Rom versetzt und haben demnach die Periode der neuen deutschen Kunst in der Weltstadt vor uns. Rom ist gross, und der Standpunkte zur Betrachtung seines Reichthums sind unzählige; deutsche Künstler haben sich so ziemlich über alle verbreitet; lässt doch Pinelli einen derselben mitten in der herrlichsten Albanergebirglandschaft ein Vergissmeinnicht nach dem Leben malen! Nun aber hat Rom nicht nur das Capitol und das Forum, nicht nur S. Peter und den Vatican, es ist nicht allein die Werkstatt der Weltgeschichte und die Wohnstätte der Wunder der Kunst, nein! es ist auch die Heimath eines schönen Volkes von kräftiger Sinnlichkeit und Lebenslust, von Anmuth der Gestalt und Tracht und daneben — da Extreme sich suchen — von mönchischer Ascese und Bigotterie. Kaulbach ordnet seine Künstler in zwei Schaaren, und lässt, während die Einen zu den Antiken, zu Rafael und Michelangelo wallfahrten, die Andern (bezeichnend genug vor dem Thor!) bei Bildern und Scenen des untern Volkslebens sich verweilen und an südlicher Ueppigkeit sich ergötzen, auch wohl, um den Nazarenern genug zu thun, Einen von ihnen vor einem Kapuziner und seinem Crucifix ins Knie sinken und den Rosenkranz beten. Offenbar absichtlich vermeidet Kaulbach in dieser Darstellung das eigentlich Schöne und Grosse im römischen Volksleben, um die extremen Richtungen unter den Künstlern schärfer zu kennzeichnen. So sieht man nicht etwa eine von den stolzen Römerinnen, zu deren Lächeln man noch mit Ehrfurcht aufblickt, sondern eines der gangbaren Künstlermodelle; nicht die reizende und höchst anständige Tarantella, sondern einen wollüstigen, manierirten Tanz, den man nicht für römisch halten würde, wenn nicht der Künstler, der danach seine Studien macht, ganz deutlich Kaulbachs Züge trüge, zum Zeichen, dass er den Tanz gesehen und nach dem Leben gezeichnet hat. Es ist der eigenthümliche Humor des Künstlers, sich selbst mit auf den Irrweg zu stellen, der zu Sinnengenuss, Naturalismus und Hyperkatholicismus führt, um desto unbefangener ihn schildern und tadeln zu können. Denn dass wir hier nicht Künstler vor uns sehen, die die Höhenpunkte ihres Berufes im Auge haben, dafür hat uns Kaulbach noch eine Andeutung gegeben, indem er (der jedes, auch das missbilligende und verwerfende Urtheil über seine Werke, auch wenn es öffentlich ausgesprochen wird, mit Achtung aufnimmt), einem der Maler vor dem Thor das „Kunstblatt" als Umschlag für seine Oelblasen gegeben hat, zum Merkmal, dass derselbe jenen beschränkten Köpfen zuzählt, die von der Kunstwissenschaft mit Verachtung sprechen und die, wie der Maler in Schwarzmanns Hausflur in München, sich und ihre Kunst sicher zu stellen wähnen, wenn sie die Kritik mit Füssen treten, und denen Kaulbach selbst (in dem erstgenannten Bilde) Winckelmanns Tintenfass an den dicken Kopf wirft.

Das zweite Bild versetzt uns in eine andere Atmosphäre, in höhere Regionen. Hier stehen der Moses von Michel-Angelo, der capitolinische Jupiter, die Apostelgeschichte Rafaels — kurz hier ist das Rom, das in den Träumen des emporstrebenden Künstlers steht, das Ziel seiner Sehnsucht, die Quelle seiner Bildung. Und hier begegnen wir auch jenen Künstlern, deren Namen in der Geschichte der neuen Kunst glänzen; hier sind beisammen Cornelius, Schnorr, H. Hess, Klenze und Gärtner, auch Schwanthaler reiht sich ihnen an. Aber im Augenblick ist es nicht Rom und der Vatican, was sie fesselt; ihre Aufmerksamkeit wird nach einer andern Seite gerichtet und aufs höchste gespannt, denn ein Bote tritt ein mit der Kunde von den vielen und grossen Unternehmungen, welche im Plane des Kronprinzen von Bayern liegen und für deren Ausführung er die Künstler von Rom nach München ruft. Auf die mannichfachste Weise, von grosser, zuversichtlicher Ruhe bis zu lauter Freude, von äusserster Spannung bis zu feiner Berechnung, zeigen die Betheiligten, was in ihrer Seele vorgeht bei der Aussicht auf eine so glorreiche Zukunft. Kaulbach aber denkt auch derer, die der Strahl der Freude nicht trifft, und die in jeder Künstlergenossenschaft zu finden sind, sei es, dass sie von den Musen vernachlässigt werden, oder von der Welt. Das sind die Unglücklichen, die immer so vieles wollen und so wenig können, die sich gegenüber von Michel-Angelo und Rafael so unendlich klein und gänzlich unfähig vorkommen und doch die Ungerechtigkeit nicht lassen können, dass man sie gänzlich übersieht. Namen lassen sich da nicht nennen und Kaulbach hat den traurigen Repräsentanten dieser Gattung so tief in seinen Schmerz gehüllt, dass Niemand ihn beim Namen rufen kann.

Soweit ist alles klar in der Darstellung. Nun aber kommt ein Räthsel, das nur zu lösen ist, wenn wir für die Gemälde

den Begriff freier Phantasie festhalten. In der Ecke rechts stehen ein Paar römische Pifferari. Wie kommen die zu Rafael und den Antiken, zu dem Sendboten des Königs Ludwig? Hat der Künstler andeuten wollen, dass keine Kunst auf idealer Höhe sich halten könne? sollen sie das Verbindungsglied bilden zu denen vor dem Thor? Oder sollen sie den verhüllten Unglücklichen trösten? Oder sind sie nur ein launiger Einfall des Künstlers, der sich nach etwas Lebendigem sehnt unter den Marmorbildern und fern von den Tänzerinnen? Nein! sie spielen den deutschen Künstlern, die auf den Ruf eines Fürsten der heiligen Roma den Rücken kehren, das Abschiedlied und senken mit der einfachen Hirtenweise eine unauslöschliche Sehnsucht nach dem verlassenen, bescheidenen und doch unermesslichen Glück in ihre Brust.

Der Styl, in welchem diese Bilder gezeichnet sind, ist nicht ganz selbständig; für den eigentlichen historischen Styl sind zuviel kleine, schon durch das moderne Costüm gebotene Formen angewendet; für Genre aber sind sie doch zu gross und allgemein. In der Färbung ist die Absicht unverkennbar, durch Kraft und Natürlichkeit die Wirkung zu erhöhen, und übereinstimmend damit ist die Modellirung sehr energisch. Die Behandlung ist breit und frei und zeigt die bedeutenden Fortschritte, welche hier die Frescomalerei gemacht hat. Dass man aber die Frescomalerei — nicht, wie anfänglich bestimmt war, die Stereochromie, angewendet hat, ist vorläufig noch unerklärt, da diese Bilder an der Südseite und ganz ohne Schutz sind und Frescomalereien unmöglich den Einwirkungen von Regen, Schnee, Hagel und Sonnenschein auf nur einige Zeit widerstehen können, während die Stereochromie die angreifendsten Proben bestanden hat. Eine ganz andere Frage ist freilich, ob die Stelle überhaupt für Gemälde architektonisch glücklich gewählt war, und da glaube ich, werden sich die erheblichsten Zweifel einstellen, ob auf diese Weise eine organische und harmonische Verbindung beider Künste erreicht wird.

(Fortsetzung folgt.)

Die h. Veronica mit dem Schweisstuche,

altdeutsches Gemälde,

im Besitze des Herrn P. J. Weyer in Köln am Rhein.

Wer da weiss, wie viele ihrer Kunstherrlichkeiten die Stadt Köln, einst ihres Kunstreichthums wegen das deutsche Rom genannt, seit der ersten französischen Staats-Umwälzung verloren und durch Unverstand und Schachergeist eingebüsst hat, muss, als Kölner, den Zufall einen glücklichen preisen, welcher jetzt der Stadt Köln irgend ein Kunstwerk rettet und erhält, und dies um so mehr, wenn dasselbe ein so werthvolles ist, wie das Gemälde, von dem ich reden will.

Unter den wenigen Gemälde-Sammlern, die Köln noch aufzuweisen hat, welchen die Gemälde keine blos für den Verkauf aufgestapelte Waare, da sie mit wahrer Begeisterung für das Schöne der Kunst sammeln und erhalten, besitzt jetzt Herr P. J. Weyer, Stadtbaumeister a. D., die reichste und werthvollste Sammlung, der sein Geschmack und sein Kunstsinn ein Lokal zu schaffen wussten, wie wohl ein zweites bei einem Privaten in Deutschland schwerlich zu finden ist. Die Weyer'sche Sammlung hat verschiedene, ganz ausgezeichnete altdeutsche Bilder, unter diesen aber eine wahre Kunstperle, die h. Veronica mit dem Schweisstuche, ein Gemälde, das, ohne Widerrede, zu den schönsten zu zählen ist, deren sich irgend eine Galerie aus der Periode deutscher Kunst, welcher dasselbe angehört, rühmen kann.

Das schöne Bild, das früher der längst niedergerissenen St. Laurenz-Kirche angehört haben soll, kam durch Zufall in den Besitz des Hrn. Weyer. Jahre lang war dasselbe bei einem hiesigen Antiquar zum Verkauf ausgestellt, aber, da es ganz schwarz und voller Schmutz, von Niemandem, selbst nicht von dem Conservator des städtischen Museums, Hrn. Ramboux, der es zu öftern Malen gesehen, beachtet worden. Ohne ahnen zu können, was unter dem Schmutz des so arg vernachlässigten Bildes verborgen, kaufte es Hr. Weyer, und hatte das Glück, in dem hier wohnenden Gemäldehändler A. Brasseur, dem wir die Erhaltung und Auffindung manches kostbaren Gemäldes verdanken, den Mann zu finden, der dasselbe von seinem Schmutze zu befreien und in seiner ganzen Farbenfrische, wie es unter dem Pinsel seines Meisters hervorging, wieder herzustellen wusste, da es sich zeigte, dass das Bild nie geputzt worden und auch keine Beschädigungen hatte.

Münchens Galerie ist im Besitze eines Bildes, welches in denselben Dimensionen und in derselben Auffassung, jedoch mit einigen wesentlichen Abweichungen, denselben Gegenstand darstellt, und als ein wahres Kunstkleinod der altdeutschen Schule gepriesen und mit Recht gepriesen wird, wenn ich auch keinen Anstand nehme, der h. Veronica der Weyer'schen Sammlung, was edle charakteristische Auffassung und Ausführung der Köpfe angeht, den Vorzug vor der der Münchner Galerie zu geben. Man schreibt nun, ohne es auf irgend eine Weise begründen zu können, das Münchner Bild dem Kölner Meister Wilhelm zu, der nach der Limburger Chronik um das Jahr 1380 blühte, und welchem die Kunsthistoriker die ältesten bekannten, guten deutschen Bilder aus Köln und Umgegend, die in ihrem typischen Charakter verwandt oder ähnlich, zugeschrieben haben. Es handelte sich nur darum, einen Namen zu haben. Kennen wir auch nur den Namen eines ausgezeichneten Kölner Meisters aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, so ist doch wohl anzunehmen, dass neben demselben auch noch andere tüchtige Maler blühten, da die Stadt schon am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ihrer Maler wegen berühmt war. Es ist immer gewagt, alle hervorragenden Gemälde aus jener Periode dem Meister zuschreiben zu wollen, dessen Namen man zufällig kennt, und der von dem Chronisten als der beste Maler in deutschen Landen gepriesen wird. Die typische Aehnlichkeit der Köpfe, der Körper-Verhältnisse und der Behandlung der Gewänder in den bessern Gemälden der Kölner Schule aus jener Zeit, berechtigt uns nicht, stets auf einen und denselben Meister zu schliessen; ich finde darin nur das charakteristische Gepräge der Kunstentwicklung jener Periode am Niederrhein.

Das Weyer'sche Bild, 22 Zoll hoch und etwa 15 Zoll breit, ist, wie das Münchner, mit Tempera-Farben auf Goldgrund gemalt, dem auch, wie auf diesem, ein Perlenstab zwischen zwei eingepunktirten Linien als Einfassung dient. Auf dem Kölner Bilde ist auf jeder Seite des Kopfes der h. Veronica der Umriss eines Engels, in betend schwebender Stellung, in den Grund eingepunzt. Stellung und Haltung der h. Veronica stimmen mit der des Münchner Bildes überein; nur hält sie auf unserem Bilde das Schweisstuch höher, so dass die Schultern ganz bedeckt; die Hände sind jedoch, ähnlich in der Zeichnung denen des Münchner Bildes, aber weit zierlicher, von dem carmoisinrothen, grün ausgeschlagenen Mantel-Ueberwurfe frei geblieben.

Der Kopf der h. Veronica, der auf dem Münchner Bilde ein wenig länglich, hat die anmuthig rundliche, volle Form, wie die Frauenköpfe auf unserem Dombilde. Es spricht sich in demselben, der gleichsam hingehaucht ist, die reinste jungfräuliche Milde aus. Man staunt, mit so geringen Mitteln eine

diger Feinheit und Durchbildung. Eine andre Darstellung desselben Gegenstandes soll sich in England befinden.

Prof. Eichens bereitet den Stich von Kaulbach's herrlichem Arabeskenfries[1]) vor. Prof. Mandel hat so eben die Platte des Portraits von König Karl I. von England nach einem Gemälde von van Dyk in der Dresdner Galerie beendet. — Wir kommen darauf zurück.

Der „jüngere Künstler-Verein" arbeitet an einem Album, welches nach seiner Vollendung zum Besten der Schleswig-Holsteiner veräussert werden soll. Wir sahen schon gegen dreissig Beiträge aus den verschiedenartigsten Darstellungskreisen, zum grössten Theile höchst gelungene und ansprechende Blätter.

W. **Amsterdam**, im Dec. Ein grosses figurenreiches Gemälde von Ary Scheffer (bekanntlich ein geborner Holländer) zieht das kunstsinnige Publikum Amsterdams in den Salon der Künstlergesellschaft. Laut einer gedruckten Erklärung stellt das Bild Christus „als Vergelter" dar. (*Christ rémunérateur.*) „Und er hat seine Wurfschaufel in seiner Hand, er wird seine Tenne fegen und den Weizen in seine Scheunen sammeln, aber die Spreu wird er verbrennen mit ewigem Feuer. Math. 3, 12." Diese Bibelstelle lieset man gleichfalls im Bogen des Goldrahmens. Christus, eine schöne Jünglingsgestalt, in rosenfarbiger Tunika und weisser faltenreicher Toga, steht in der Mitte des Bildes und scheidet mit ausgebreiteten Armen die Guten von den Bösen. Eine Lichtaureole umfliesst sein Haupt und ein gelblicher Lichtstrom senkt sich vom Himmel nieder über die Gruppe der Guten rechts, die Bösen jedoch, zur Linken Christi, im tiefen Schatten lassend.

„Zu seiner Linken im Schatten der Tyrann, zu seinen Füssen der freiwillige Sklave, Gold im Staube aufraffend; hinter ihm der Aufruhr mit Dolch und Fackel; ferner die Heuchelei, die Gotteslästerung, der Hochmuth und die Wollust. Im Vordergrunde links zu den Füssen Christi die Magdalena, der verlorne Sohn und der h. Paulus, sich von den Bösen trennend und zum Herrn kommend. Zu seiner Rechten die Auserwählten, zuerst die Arbeit, die Barmherzigkeit, Brod und Kleider an die leidende Menschheit austheilend, ferner der barmherzige Samaritaner; im Hintergrund gleichsam als Gegensatz des Aufruhrs, der Patriot, voll Dankbarkeit seine gebrochenen Ketten und sein Schwerdt zum Himmel emporhebend; im Vordergrunde der Lehrer, im Gesetz Christi unterweisend, die religiöse Entzückung, das Gebet und die Reinen von Herzen und Geist."

Also lautet die gedruckte Erklärung, welche ferner meldet, dass das Bild von Blanchard gestochen wird und der Stich zu dem bekannten nach Scheffers Bild „Christus als Tröster" (*Christ consolateur*) als Gegenstück dienen soll. Die einzelnen in gegenwärtigem Bilde dargestellten Typen und Charaktere, namentlich der Auserwählten sind mit der von Scheffer bekannten bewundrungswürdigen Meisterschaft und Feinheit gedacht und gezeichnet.

Ausgezeichnet schön ist besonders die Mutter mit ihrem Kinde, vertrauensvoll zum Heilande aufblickend (die Reinen von Herzen und Geist), die Jungfrau, welche die Wohlthätigkeit vergegenwärtigt, so wie der Paulus, eine knieende Männergestalt in einen faltenreichen, brennendrothen Mantel gehüllt, die Rechte auf der Brust, die Linke energisch ausgestreckt: das bärtige kraftvolle Profil erinnert auffallend an Kinkel's Portrait.

Ob diese christlich poetische, völlig moderne und für unsere Zeit sehr bezeichnende Conception Scheffer's, der auch hier seine deutsche Abstammung nicht verläugnet, in Holland, wo die Kunst auf einem festen, derb-materiellen Boden ruht, der bei solchen spiritualistischen Darstellungen der Malerei gar zu leicht einsinkt, zu voller Anerkennung kommen wird, wage ich nicht zu entscheiden, mögte es aber bezweifeln. Ein dicker, gutmüthiger Holländer neben mir, der das Bild beschaute, — den ich aber keineswegs als Repräsentanten der Nation aufstellen will, — wusste sich trotz der gedruckten Erklärung nicht recht in all' die zusammengestellten Typen der Bibel und Personifikationen der Tugenden und Laster zu finden; er wischte sich verlegen den Schweiss von der Stirn, vermisste, nachdem er die Bibelstelle im Goldrahmen studirt, die Wurfschaufel in der Hand des Heilandes, wollte sich mit dem Titel des Bildes nicht begnügen und meinte zuletzt mit eben so liebenswürdiger, als seltener Aufrichtigkeit: das Bild sei wohl *verbazend mooi,* doch habe er zu Hause einen schönen Kobel, der ihm denn doch noch lieber sei, als dieser Scheffer.

Der Buchhändler K. Fuhri im Haag, Herausgeber der „Kunstkronyk", der jährlich eine Bilderlotterie veranstaltet, welche er mit Abnahme seines Blattes verbindet, hat seine für dieses Jahr angekauften Kunstwerke im Gebäude des Odeon hier in Amsterdam öffentlich ausgestellt; sie bestehen aus 32 Oelgemälden von Bakhuyzen jr., Bontebal, Breuhaus de Groot, van Deventer, M. ten Kate, A. Stolk, Verveer, Weddige, Weissenbruch und andern, einer Skulptur, einen Amor in Marmor von W. Geefs, Lithographien nach W. H. Schmid's Oldenbarneveld von P. Têtar van Elven, so wie nach de Keizer's Schlacht bei Nieuwpoort von C. Bentink, u. s. w.

London, im Dec. Im Laufe des vorigen Monats gab Hr. Paxton, der Baumeister des Ausstellungsgebäudes, in der Sitzung der Society of Arts interessante Mittheilungen über den Ursprung und die Einzelheiten der Construktion seines Bauwerks. Er führte die Idee auf eine Reihe von Jahren zurück, während welcher er ernstlich bemüht gewesen war, jene Verbesserungen bei dem Bau von Treibhäusern in's Leben zu rufen, welche später dasjenige zu Chatsworth so berühmt gemacht haben, und welche ihn endlich auf die Anwendung einer ähnlichen Construktion bei dem Ausstellungsgebäude für 1851 brachten. Daher ist das gegenwärtige Gebäude nicht als eine plötzlich entsprungene Idee, sondern als das Produckt langjähriger Erfahrung zu betrachten; daher auch die Sicherheit, die Schnelligkeit und der Erfolg, die den Bau begleiten. „Eine grosse Eigenthümlichkeit" — bemerkte Hr. Paxton — bei dem gegenwärtigen Gebäude ist, dass nicht eine Spur von Stein, Ziegel oder Mörtel dabei verwendet, sondern das Ganze aus trocknem Material gemacht wird, welches die Einräumung der für die Ausstellung bestimmten Gegenstände sofort zulässt. Dieser wichtige Punkt, wichtiger noch wegen der Kürze der gegönnten Zeit, konnte nur durch die Vereinigung von Eisen, Glas und Holz befriedigend erledigt werden. Weil nun zugleich Vorkehrungen gegen das Niederschlagen der aufsteigenden Dünste an das Glas getroffen sind, können die Aussteller unmittelbar nach der Vollendung des Hauses selbst die empfindlichsten, polirten Stahlsachen hineingehen." — Die eisernen Pfeiler und Bindebalken sollen natürlich mit Farbe versehen werden; aber anstatt eine gleichmässige einfache zu wählen, hat man eine förmlich prismatische Ausschmückung von blauer, rother und grüner Farbe vorgeschlagen. Bereits ist ein Theil des Hauses zur Probe so bemalt worden und es ist recht gut, dass es geschehen ist, weil man sich hoffentlich durch den Anblick überzeugen wird, diesen Einfall aufzugeben, der nur zu sehr geeignet ist, jene Harmonie und Einfachheit, die jetzt das Innere

1) Vgl. Deutsches Kunstblatt. 1850 No. 41 und 45

so grossartig macht, gründlich zu vernichten, ganz abgesehen davon, dass es der Farbenwirkung von sehr vielen auszustellenden Gegenständen schaden muss. (Art-J.)

Novitätenschau.

The Art-Journal. November-Heft, 1850. — Inhalt: Die Vorbereitungen Deutschlands für die Ausstellung von 1851. Ein Reisebericht des Herausgebers über seinen Besuch des Continents im vorigen Sommer, mit ausführlicheren Bemerkungen über den Zustand der Kunst und Kunstindustrie in Frankfurt, München, Dresden, Berlin und Leipzig. — Nekrologe von Barraud, Room und Miss Biffin. — Die Gemäldesammlung des Consuls Wagener in Berlin. — Biographische Skizzen und Portraits von dem schottischen Maler George Harvey und dem vor einigen Jahren gestorbenen Landschafter W. Müller. — Besuche der Manufaktur-Distrikte (Sheffield), mit Abbildungen. — Mistress Hall setzt ihre Wanderungen fort und besucht das Grab von Edmund Burke. — Das Wörterbuch von Kunstausdrücken ist fortgesetzt. — Der internationale Künstlerverein, ein von Frankreich ausgehender, eine grossartige Vereinigung von Künstlern aller Art bezweckender Vorschlag. — Robert Hunt, über die Anwendung der Wissenschaft auf die schönen und nützlichen Künste. Die geometrischen Grundsätze der Schönheit. — Die Enthüllung der Bavaria. — Unter den Beurtheilungen befinden sich eine ausführlichere über die „Darstellungen aus den Evangelien" von Overbeck und eine Besprechung der „Kinderleben in Liedern und Bildern" von Müller und Mintrop (vgl. 1850. No. 50). — Ausser zwei Holzschnitten nach Stellen aus Dichtern liegen folgende Stiche bei: Aus der Vernon-Galerie: „*The Peep o' day Boy's Cabin*" (das Innere der Hütte eines jener irischen Pächter, die unter den Namen der „Whiteboys" vor nicht langer Zeit eine Art Guerillakrieg in gewissen Gegenden Irlands unterhielten) nach David Wilkin's Gemälde von der grossen Ausstellung im Jahre 1836 gestochen von Sharpe; „Hadrian's Villa", nach R. Wilson von J. Carter. Ausserdem in punktirter Manier: „Jenny Lind", Büste von J. Durham, gestochen von W. Roffe, in äusserst sauberer Ausführung.

December-Heft, 1850. — Inhalt: Die Vorbereitungen in Belgien für die Ausstellung von 1851. — Henry J. Whitling, die Vorbereitungen in Oesterreich eben dazu. — Robert Hunt, über die Anwendung der Wissenschaften etc. Töpferei, Porzellan. — Biographie und Portrait des Malers John Watson Gordon und des Bildhauers John Hogan. — Nekrologe von William Pilkington und Karl Schorn. — Die Wagenfabrik des Herrn Holmes in Derby mit Abbildungen in Holzschnitt. — Die Winter-Gemäldeausstellung. — Die Zeichnenschulen der Regierung. — Das Ausstellungsgebäude. — Besuche der Manufaktur-Distrikte, Rotherham und Sheffield, mit Holzschnitten. — Unter den Beurtheilungen befindet sich die einer Uebersetzung von K. O. Müller's Handbuch der Kunstarchäologie, übersetzt von John Leitch. — Beiliegende Stiche: „*Arabs dividing spoil*" (Araber, welche ihre Beute theilen) nach Allan, gestochen von Talfourd Smyth; „*The Enthusiast*" (ein Podagrist, der im Zimmer aus einem grossen Zuber angelt). Beides aus der Vernon-Galerie. Von T. W. Knight in punktirter Manier und nicht gerade sehr sorgfältiger Ausführung: „Die Geburt der Rose", Marmorstatue von B. Jennings. Ein geflügelter Knabe, der eine Rose hält.

L'Artiste, Rêvue de Paris. Erstes October-Heft. 1850. Inhalt: Gérard de Nerval, Göthe und Herder. Die Göthestatue in Frankfurt. Das Fest der Enthüllung der Herderstatue in Weimar. — Arthur Dinaux, französische Maler. Boilly. I. — Der Hof Louis XV. Unedirte Memoiren der Herzogin von Brancas. — Artistische Beilagen: „Der Reitunterricht", nach einer Aquarelle von Decamps, lithographirt von A. Debacq, ein höchst reizend erfundenes Bildchen. Nach einer anderen Aquarelle desselben Künstlers: „Die Umgebungen von Smyrna, gestochen von Ch. Carey, fein und tüchtig ausgeführt. „Die Geliebte von Paul Veronese", Lithographie von J. Hebert.

Zweites October-Heft. — Arthur Dinaux, französische Maler. Boilly. II. — L. Clément de Ris, Kunstlieben. Ankäufe des Nationalmuseums aus der Sammlung des Königs von Holland. Ausstellung im Gebäude der schönen Künste etc. — Kunstbeilagen: „Indisches Grabmal", nach Karl Bodhmer, lithographirt von E. Le Roux. „Graziella", die Heldin des letzten Romans von Lamartine, nach Ch. Lefebvre, lithographirt von U. Jahyer. „Die Maulthiertreiber", nach Chaplin von Lofman.

Erstes November-Heft. — Prosper Merimée, die Gemälde der Cathedrale von Puy — Kunstbeilagen: „Die unerwartete Rückkehr", nach Hedouin, von Riffaut. „Dekameron", schlechte Lithographie von Delharre, nach Diaz. „Orientalisches Leben", von Laroche, nach Tesson.

Zweites November-Heft. — Louis de Backer, die St. Aloyskirche zu Dünkirchen. — L. Clément de Ris, Kunstleben. Der Salon von 1850 etc. — Beilagen: „Der Tod einer Mutter", nach Wattiers, sehr mittelmässig von Riffaut gezeichnet und gestochen. „Eine Kuh", mässige Radirung von Jacques. „Don Quixotte und Sancho Pansa", gelungene landschaftliche Radirung von Lefman, nach Rousseau.

Der heutigen Nummer liegt der Anzeiger No. 1 bei.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 2. Montag, den 13. Januar. 1851.

Ueber den Begriff des Dramatischen in der bildenden Kunst, mit besonderer Beziehung auf die geschichtliche Malerei.

Von **Ernst Guhl.**

Es ist bekannt, dass man in den bildenden Künsten und insbesondere in der Malerei nach Analogie der Poesie, die Unterschiede einer epischen, lyrischen und dramatischen Behandlungsweise geltend gemacht hat. Solche Unterschiede sind nun allerdings niemals ganz strenge durchzuführen und können demgemäss auch nicht als feste Eintheilungsgründe der Malerei betrachtet werden, so etwa, dass man eine epische Malerei als eine bestimmte Gattung von der lyrischen und die lyrische ebenso von der dramatischen unterscheiden kann, wie dies innerhalb der Poesie mit Epos, Lyrik und Drama geschieht, in welchen bekanntlich ebenfalls mancherlei Uebergangs- und Vermittelungsstufen stattfinden.[1])

Wohl aber glauben wir, dass sich durch die Anwendung jener der Poesie entlehnten Unterschiede mancher erwünschte Gesichtspunkt in Betreff des poetischen Gehaltes auch in den bildenden Künsten gewinnen lässt, ohne dass man deshalb die Grenzen, die zwischen den letzteren und der Poesie gezogen sind, irgend wie zu übersehen brauchte.

Die bedeutendste Geltung indess wird jene Auffassungsweise für die Malerei erhalten, wenn man bedenkt, dass diese, was wir hier allerdings nicht weiter ausführen dürfen, ihrer eigenthümlichen Natur nach mit dem Wesen der Poesie unter den bildenden Künsten die meiste Verwandtschaft hat.

Um die Durchführung nun dieser Unterschiede für die Malerei hat sich namentlich Hotho sehr verdient gemacht.

Die epische Form findet derselbe vorzugsweise in jenem Styl repräsentirt, den man aus mehrfachen Gründen den architektonischen zu nennen übereingekommen ist. Dieser nämlich will nur die allgemeine Substanz seiner Gegenstände zum Vorschein bringen, ohne sie in Rücksicht auf Situation und Ausdruck in eine mannigfache bewegte Bestimmtheit hineinzuführen, kirchliche Zwecke überwiegen den Kunstgenuss, die Formen bleiben unbewegt, regelmässig, symmetrisch, in ihrem Ausdrucke fast innerlichkeitslos. Aber auch bei grösserer Innerlichkeit wird die Auffassung noch in drei Hauptfällen eine epische zu nennen sein; nämlich wenn der Inhalt als solcher, nicht als Empfindung, Leidenschaft, noch überhaupt in besonderer Beziehung auf das Subjekt dargestellt wird und somit der Ausdruck eben dieses mächtigen Inhalts, nicht die subjektive Gemüthsbewegung Zweck der Darstellung ist. Zweitens wenn sich in dem Vielen und Mannigfaltigen des Dargestellten nur eine Einheit zu erkennen giebt, wenn in vielen Persönlichkeiten nur gleichsam Ein Zug, Ein gemeinsamer Geist zur Erscheinung kommt. Die ältere Kunst liebte solche Darstellungen, wo in grossen Schaaren von Wallern, Umherstehenden, Knieenden sich das Eine Gefühl der Anbetung, der Eine Zug zu einer frommen Anschauung des Göttlichen immer und immer wieder spiegel — man denke nur an die Eykschen Altarbilder. Drittens endlich kann die epische Malerei bis zu Begebnissen fortschreiten. Die Aussenform gewinnt mehr Leben, mehr Bedeutung, mehr Selbständigkeit. Landschaft und Natur treten in den Umfang der dargestellten Begebenheiten mit ein. Hier finden viele Abstufungen statt; vorzüglich ist die Darstellung des Verlaufes einer Begebenheit in vielen aufeinanderfolgenden Scenen hier hervorzuheben, die auch Schorn mit Recht zur epischen Malerei rechnet.

Das lyrische Element, welches im Epos allerdings schon in sofern nöthig ist, als das Geschehene die Grundlage der Persönlichkeit verlangt, kann nun aber auch für sich selbständig auftreten. Dann wird die Aeusserlichkeit, das konkrete Leben der Aussenwelt, Prädikat der Innerlichkeit und was früher Prädikat war, wird hier Subjekt. Die äusserlichen Gegenstände selbst werden im lyrischen Sinne aufgefasst. Maria mit dem Kinde kann als substantieller Gegenstand der Anbetung gefasst werden, umgekehrt kann aber auch Maria zu lyrischem Ausdrucke kommen, wenn in ihr die liebende Mutter, oder die scheue Jungfrau hervorgehoben ist u. s. w. Das Epische als solches kann mehr oder weniger in den Hintergrund treten; es kann ganz wegfallen, wenn der dargestellten Empfindung kein äusserer Anlass zu Grunde liegt oder statt der Veranlassung nur der Erfolg dargestellt ist. Hieher gehören einzelne Figuren wie sie Guido Reni u. a. öfter gemalt haben. Hotho Gesch. der deutschen und niederl. Malerei I. S. 81. ff.

Zu diesen beiden Auffassungen bildet nun die dramatische Malerei eine nothwendige Ergänzung. Hotho (S. 122) warnt

1) Die nachfolgenden Bemerkungen sind ursprünglich im Zusammenhang mit meinem Buch über die geschichtliche Malerei und die Akademieen (Stuttgart 1848) entstanden, bisher aber noch nicht veröffentlicht worden. Vielleicht geben sie Veranlassung, die darin besprochene Frage, deren Wichtigkeit für die bildende Kunst nicht in Abrede zu stellen ist, wieder in Anregung und vielleicht zum Abschluss zu bringen.

vor dem Ausdrucke, indem er bemerkt, man nenne oft das Epische dramatisch, wenn in ihm nur Kollisionen dargestellt seien. Man halte das Anstreifen an das Dramatische schon für das Dramatische selbst. Die dramatische Auffassung hält Hotho für die schwierigste: die Malerei könne immer nur einzelne Momente geben und daher selten die genügende Darstellung eines Fortschrittes, einer Entwickelung erreichen, jede Handlung aber schliesse diese nothwendig ein. Der Beschluss ferner sei rein lyrisch, der Augenblick dagegen des ausbrechenden Kampfes der Charaktere, die Schärfe ihres Kampfes selbst, schlage als Kollision leicht zu äusserlichem Thun um, und der Maler gerathe sogleich in die epische Darstellung eines blossen Vorganges. Will er wirklich dramatisch sein, so muss er dass streitende Innere seiner Individuen, den Inhalt ihrer Leidenschaften, deren Wechselwirkung aufeinander in einem ganz andern Grade verstellig machen, als bei einer epischen Situation geschehen musste.

Aehnlich äussert sich Schorn über das Wesen der dramatischen Malerei. Lyrisch sei die Malerei in der Auffassung der Zustände, episch in der Absicht ein weltgeschichtliches Ereigniss in den einzelnen Momenten seiner Entwickelung vor Augen zu führen. In der dramatischen Darstellung wendet die Malerei ihr ganzes Vermögen an, eine menschliche Handlung in ihrem ausdrucksvollsten Moment und nur in diesem darzustellen. Hier kann sie allein das Gleichzeitige des Vorganges schildern, muss aber auch die Haupthandlung von den Episoden sondern und kann in beiden das Vorangegangene und Nachfolgende nur ahnen lassen. In solcher einfachen, aber inhaltschweren Verbindung der Motive, führt Schorn fort, zeigt sich hauptsächlich die poetische Kraft des Künstlers, welche dem Gedanken das Materielle unterwirft und dennoch letzteres mit der Freiheit und Unbefangenheit der natürlichen Erscheinung darzustellen weiss (Umriss S. 32. ff.). Hotho geht noch einen Schritt weiter, er erkennt in diesem Punkte — die Schranken der Malerei, die Vorzüge der Poesie, er kommt S. 127 zu dem Resultate, dass eine echt dramatische Darstellung für die Malerei theils unmöglich, theils von der grössten Schwierigkeit sei.

Was die Unmöglichkeit betrifft, so glaube ich daran nicht, werde vielmehr noch weiter unten zeigen, in wiefern der Begriff des Dramatischen der künstlerischen und vor allen der malerischen Darstellung vorzugsweise günstig scheine; was die Schwierigkeit betrifft, so will ich diese gern zugeben. Darauf lässt sich indess ganz einfach erwiedern, dass das Höchste allemal auch das Schwierigste sei, und was Goethe von der Erkenntniss sagt, man müsse immer nur nach dem Höchsten streben, gilt eben so sehr von der Kunst. So würde also gerade in der Schwierigkeit dieser Kunstweise eher eine Aufforderung zu derselben liegen, als ein Grund von ihr zurückzustehen. Denn, wenn auch die Malerei, trotz aller ihrer Verwandtschaft mit der Poesie, weit davon entfernt ist, in allen Beziehungen mit dieser gleichgestellt werden zu können, so kann man andrerseits doch nicht leugnen, dass, wenn man die epischen und lyrischen Auffassungsweisen in das Verhältniss einer naturgemässen Entwickelung zu einander bringt, wie ja auch Hotho that, auch die dritte Stufe jener Entwickelung, das Dramatische, wie in der Poesie, so auch in der Malerei ihre Stelle wird finden müssen.

Diese Ansicht ist nun allerdings einem gefährlichen Missverständnisse ausgesetzt. Unser Sprachgebrauch nämlich bringt es in manchen Fällen mit sich, dramatisch mit theatralisch für gleichbedeutend zu erachten und anzuwenden. Durch eine ganz natürliche Ideenassoziation überträgt man nun sehr häufig alle die mit dem letzteren Worte verbundenen schlechten Nebenbegriffe, des Unnatürlichen, Absichtlichen, Uebertriebenen, Affektirten auf die dramatische Malerei, und dies ist der Grund, weshalb die letztere noch so selten zu einer vollen und gerechten Würdigung gelangt ist.[1]) Es ist nun aber durchaus nöthig von diesem zufälligen Umstande ganz abzusehen und das Dramatische lediglich als das dem Begriff der Handlung Entsprechendn zu betrachten. Nur in diesem Sinne ist das Drama zur Bezeichnung derjenigen Dichtungsart geworden, welche die Handlung als solche zum Gegenstande ihrer Darstellung hat. Das Drama ist die Poesie der That und daher die höchste und vollendetste Gattung der Poesie selbst. Denn wenn die Künste nur den Menschen zum hauptsächlichsten, ja zum einzigen Gegenstande haben, so ist damit auch der That, in welcher der Mensch gleichsam seine ganze Energie, die Gesammtheit aller seiner Fähigkeiten und Empfindungen, seines Wissens und Wollens zusammenfasst, in den Künsten die höchste Stellung zugesichert. Weil in ihr sich das Wesen des Geistes am schlagendsten und energischsten bekundet, darum scheint die That vorzugsweise zur künstlerischen Darstellung berufen. Erst von diesem Standpunkte gewinnt man ein richtiges Verständniss von der epischen und lyrischen Form der Malerei. Das Moment der That nämlich kann als ein Geschehenes dargestellt werden, wie das Geschehene, als Faktum, nothwendig zu dem Begriff der vollendeten That gehört, und dies thut, wenn es sich von der Malerei handelt, die epische Form derselben; andrerseits integrirt bei dem Begriffe der That eben so sehr der Wille als blosse Innerlichkeit, reine Subjektivität und dieser einen subjektiven Seite der Handlung entspricht die Form der Lyrik, in der Malerei nicht minder als in der Poesie. Das Drama dagegen, die dramatische Form hat die That als solche, als ganze und ungetheilte Einheit des Geschehenen und Gewollten, zum Vorwurfe; sie ist somit auch die höhere Einheit der epischen und lyrischen Form.

In der Poesie ist dies Verhältniss durch den Verlauf jeder selbständigen und organisch sich entwickelnden Literatur erwiesen; das Epos bildet die erste Stufe derselben, auf das Epos folgt die Lyrik und erst nach der vollendeten Ausbildung dieser beiden ist die Entwickelung des Drama möglich. Das Drama, als die höchste und vollendetste Dichtungsart, beschliesst immer die Reihe der Formen, welche eine jede einfache und naturgemässe Entwickelung der Poesie hervorruft. Was die Malerei betrifft, so genüge es zu dem bereits Angeführten nur noch das Eine hinzuzufügen. Alle Kunst hat es mit einer Vermittelung des Subjektiven, der Innerlichkeit, des Geistes mit dem Objektiven, der Materie, der Welt der Erscheinungen zu thun. Es bedarf nun aber keines Beweises, dass die Vermittelung, die

---

1) Der Heisshunger nach Handlung, sagt Fr. v. Uechtritz einmal, wie er sich in der jüngsten Zeit (besonders in Folge der Einwirkung französischer Kunst auf die Kritik einer grossen norddeutschen Hauptstadt) geltend zu machen anfängt, scheint mir ein einseitiger. Dieser dramatisch gesteigerte Begriff der Handlung — da haben wir jenes oben erwähnte Missverständniss — der am Ende nur dann eine solche in einem Bilde anerkennt, wenn sich die Figuren desselben geradezu beim Kopfe haben oder sich den Degen durch den Leib rennen, möchte dem Wesen der Malerei ungleich gefährlicher, als jene Gefühlsrichtung — der lyrischen Düsseldorfer — sein." Das Missverständniss liegt klar vor Augen; denn was kann dramatisch gesteigerter Begriff der Handlung vernünftiger, wenn auch immerhin irrthümlicher Weise anders heissen sollen, als theatralisch gesteigert? Dies liegt nun aber keineswegs nothwendig im Begriffe des Dramatischen, welches nur das die Handlung als solche Betreffende bedeutet. Die Verwechselung nun von Dramatischem und Theatralischem, auf der jener Vorwurf beruht, mag nun immerhin in einer Eigenthümlichkeit der französischen Geschichtsmalerei ihren Grund haben — die der Graf Raczynski allerdings mit dem Ausdruck theatralisch bezeichnet hat — sie darf indess niemals Veranlassung geben, eine Kunstweise zu verurtheilen, deren Wesen man nur durch ein grosses Missverständniss in Mord und Todtschlag finden kann.

Harmonie und Durchbildung dieser beiden entgegengesetzten Welten auf keine Weise vollständiger, inniger und nachhaltiger zu Stande komme, als in der Handlung, in der That. In der Kunst, hat man deshalb ganz richtig gesagt, steht Alles unter dem Princip der Handlung. Die Handlung, sagt Jean Paul einmal, malt eine Gestalt am besten. Denn die Bedeutung der Handlung liegt eben darin, dass die Aeusserlichkeit ganz und vollständig ein Ausdruck der Innerlichkeit werde, dass sie so zu sagen ganz durchgeistet und vom Willen des Menschen durchweht und durchdrungen sei; und dass auf der andren Seite, das Subjekt, die Innerlichkeit nun auch ganz in die Wirklichkeit, in die Aeusserlichkeit des Geschehenen übergehe. Sind dies nun nicht aber die Elemente auch zugleich aller und jeder künstlerischen Darstellung? Besteht nicht auch diese nur in einer vollständigen Durchdringung des Sinnlichen, der Erscheinung durch das Subjektive des Geistes? Ist sie etwas anderes als eine in der Erscheinung sich vollständig darstellende und darin gleichsam aufgehende Innerlichkeit? In beiden hat die Erscheinung ihren Werth nur als begeistete, die Subjektivität schlechthin nur als erscheinende. Diese Uebereinstimmung ist in der That überraschend, sie wirft ein neues Licht auf die Bedeutung der dramatischen Malerei. Dass es unbedacht sei, vielleicht nur wegen einer zufälligen Ideenassoziation die dramatische Weise der Darstellung herabzusetzen oder gar von der Malerei ganz ausschliessen zu wollen, wird ein Jeder leicht zugeben. Aber aus jener Uebereinstimmung des Begriffes der Handlung mit den Elementen jeder malerischen Darstellung, folgt noch bei weitem mehr und Wichtigeres; es folgt daraus die Bestimmung, dass das Wesen der Malerei im Allgemeinen als ein dramatisches bezeichnet werden könne.

Die Malerei ist in der That die dramatische unter den bildenden Künsten, und eben darum ist sie die vollendetste. Wenn die Architektur in ihren grossen Kunstwerken uns die Substanz des Gedankens als eine gewaltige objektive Macht gegenüberstellt, so lässt sich dies aus mehr als einem Grunde als eine epische Kunstweise betrachten, indem auch das Epos in objektiver, rein gegenständlicher Weise und ohne allen näheren Bezug auf die Persönlichkeit seine Gebilde hinstellt. Die Skulptur, indem sie die auf sich selbst bezogene Persönlichkeit, das nach innen gekehrte und vollständig abgeschlossene Subjekt in seiner beschaulichen Isolation darstellt, ist rein lyrisch, indem gerade der unbehinderte Ausdruck der auf sich selbst gestellten Persönlichkeit mit allen ihren rein subjektiven Empfindungen und Gefühlen den Gegenstand der Lyrik ausmacht. Dramatisch dagegen wird die bildende Kunst erst in der Malerei, indem hier zum ersten Male die ganze durch den menschlichen Willen zu bestimmende Aeusserlichkeit, die Welt der Erscheinung dargestellt werden kann, in der dann das Subjekt thätig schaltet und waltet; der Mensch selber tritt dem Menschen hier gegenüber, die dargestellten Individuen gerathen in mannigfaltige Beziehungen; es tritt eine Verschiedenheit der Interessen hervor, welche lebendige und wahrhafte Konflikte erzeugt, wie sie keine andre der bildenden Künste darzustellen vermag. Dies alles aber sind rein dramatische Elemente; alle thätige Beziehung verschiedener Subjekte, die ihre wesentlich verschiedenen Interessen gegeneinander geltend machen, ist dramatisch und gerade dies ist es, was die malerische Darstellung vor allen anderen voraus hat. (Schluss folgt.)

Die neuesten Werke der Malerei in München.

Von **Dr. Ernst Förster.**

I.

(Fortsetzung.)

Ein zweites Unternehmen, dessen Ausführung unter König Ludwig begonnen, das aber von König Maximilian übernommen werden, ist „das Nibelungenlied" in dem Neuen Königsbau. Das Werk ist fortgeschritten bis zum vierten Saale (Saal der Rache), in welchem die Kämpfe in der Burg Ezels und der Untergang der Helden dargestellt sind. Schnorr ist, leider, durch ein Augenübel verhindert gewesen, sein Werk selbst zu fördern. An seiner Stelle hat im Laufe des nun verflossenen Sommers Dir. G. Jäger aus Leipzig gemalt. Das Bild, das er über die Hälfte vollendet, nimmt eine ganze Wand ein und schildert den Tod Kriemhildens. Die Scene geht in einer Halle des Palastes vor, in welche man von einem Säulengange über eine breite Treppe herabsteigen kann, und in die eben der verhüllte Leichnam des von Kriemhilden erschlagenen Königs Gunther herabgetragen wird. Unten liegt das zweite Opfer von Kriemhildens Rache, Hagen, ermordet am Boden, und über ihm sinkt diese seine Todfeindin, die eben noch triomphirend den Fuss in seinen Nacken gesetzt, getroffen vom Schwerte Hildebrandts, der den Mord der Helden nicht ertragen konnte, zusammen und in Ezels Arme; Hildebrandt steckt, noch ganz in Aufregung des fürchterlichen Zornes, sein Schwert wieder in die Scheide, während sein Zögling, Dietrich von Bern, an der andern Seite der Halle, in Schmerz versunken, dem tragischen Ausgang des grossen Ereignisses nachsinnt.

Erschütternd und doch beruhigend ist der Eindruck dieses Gemäldes, das auch im Ernst der Farbe und Haltung dem Gegenstand ganz entspricht. Ueberhaupt trägt der ganze Saal mit seiner purpurrothen Decke und mit allem Ornament das Gepräge finsterer und verhängnissvoller Begebenheiten, zu denen kein Strahl der Freude dringt, und auf eigenthümliche Weise hat Schnorr auch durch die Conception und Anordnung der Bilderfolge die Wirkung gesteigert. Er hat nämlich nicht die Scenen aneinander gereiht, wie das Gedicht sie eine nach der andern bringt, sondern es ist der Gedanke der Rache, der, immer von Neuem anfangend, immer an dasselbe Ziel kommt, bis endlich der Rächerin selbst ein Ziel gesetzt wird. Den Mittelpunkt der Decke nimmt ein Bild ein, in welchem die wahrsagenden Donaunixen, von Wogen umfluthet, wieder erscheinen, um an das durch sie verkündete Wort vom Untergang der Helden zu erinnern. Dieses Bild ist eingefasst mit den Wappenschilden der Helden. Zwei Stichkappen, sich gegenüber, enthalten Thiergestalten, deren Bedeutung im Grundmotiv des ganzen Nibelungenliedes zu finden ist, ein Löwe (Hagen), der den Adler (Siegfried) würgt, und ein Drache (Kriemhild), der den Löwen mit der Zunge durchbohrt. Auf dem blutrothen Deckengrunde erscheinen sodann vier kleinere Gemälde von Kriemhildens Rache, wie sie die Hunnen um Beistand anfleht, wie sie dieselben mit Geld gewinnt, wie sie sie zum Schlossbrand anführt und wie sie zuletzt dem gefesselten Hagen das Schwert Siegfrieds aus der Scheide zieht, um ihn unter Vorhaltung des abgeschlagenen Hauptes von Gunther zu ermorden. Nun folgen vier Lunetten mit Darstellungen in etwas grösserem Maass: wie Hagen den Reisepfaff über Bord wirft, weil er nach der Wasserfrauen Prophezeihung der einzige Ueberlebende sein sollte; wie Kriemhild und Ezel die Nibelungen als Gäste empfangen; wie Rüdiger seines Gegners Hagen durchlöchertes Schild durch ein neues ersetzt, und wie Kriemhild die beiden Todfeinde Gunther und Hagen gefesselt neben ihrem Throne liegen hat. Vier Thüren

hat der Saal und über jeder ein Bild und auch in diesen vier Bildern die Katastrophe von Anfang zu Ende, den von Hagen ausgeführten Mord von Kriemhildens Söhnchen, den Kampf zwischen Rüdiger und Gernot, die sich gegenseitig erschlagen; die Gefangennahme Gunthers und Hagens durch Dietrich und die Klage Ezels. — Endlich kommen wir zu den Hauptgemälden an den vier grossen Wandflächen. Zwischen den Fenstern: Hagen und Volker halten Wache vor dem Palast der schlafenden Fürsten; im Hintergrunde erscheinen die Hunnenbanden, angeführt von Kriemhild, die, zunächst den Helden, ihren Reden und Bewegungen zu lauschen scheint, um ihre Pläne sicher durchführen zu können. Die nächste Wand ist eingenommen von dem grossen Gemälde des Kampfes auf der Treppe vor dem brennenden Palast. Zwischen den Thüren ist der Kampf zwischen Dietrich und Hagen, der mit des Letztern Ueberwältigung endet. Das vierte Bild endlich ist das oben beschriebene von Kriemhildens Tod durch Hildebrandt. Nach Beendigung dieses Gemäldes und des vorhergenannten vom Kampf zwischen Dietrich und Hagen (das noch nicht angefangen), ist der ganze Saal vollendet und nur noch ein kleinerer übrig, welcher in drei Bildern die „Klage" schildern wird.

Das dritte grosse Werk der Malerei, das noch in Vollendung begriffen ist, wird von Hiltensperger im Erdgeschoss des Saalbaues ausgeführt: „die Odyssee". Die Zeichnungen zu diesen Gemälden sind von Schwanthaler gemacht und man ist von dem Gedanken dabei ausgegangen, der in ähnlicher Weise von Michel-Angelo gefasst oder unterstützt wurde, als er dem Sebastian del Piombo Compositionen machte, die dieser dann in sein venetianisches Colorit setzte. Die Kunst aber verhält sich spröde gegen alle nicht vollkommen naturwüchsige Verbindungen, und was dem grossen Florentiner nicht gelungen, ist mit nicht grösserem Glücke hier versucht worden. Schwanthaler ist in seinen Reliefs und jenen Zeichnungen, die im Charakter der Plastik oder der antiken Wand- und Vasenbilder ausgeführt wurden, mit entschiedenem Glück in den Geist des Alterthums eingedrungen. Malerei aber im romantischen oder modernen Sinne bringt durchaus andere Anforderungen, die beachtet werden müssen, wenn die Darstellungen nicht kalt oder leer erscheinen sollen. Schwanthalers Compositionen, nicht minder lebendig und geistvoll als Alles, was er geschaffen, würden in der Grösse und Bedeutung architektonischen Schmuckes ausserordentlich reizend erscheinen; als grosse selbständige Gemälde werden sie selbst durch die äusserst geschickte Hand und das vornehmlich im Colorit bewährte Talent Hiltenspergers nicht in einen der Aufgabe und dem Kräfte-Anfwand angemessnen Rang gehoben werden.

Der vierte Saal, in welchem Hiltensperger jetzt beschäftigt ist, enthält die Gemälde aus dem 13. bis 16. Gesang der Odyssee: die Ankunft des Odysseus auf Ithaka, wobei Pallas die Nebel, welche die Insel bedeckten, hebt, so dass der Held seine Heimath wiedererkennt; den Aufenthalt und die Bewirthung des Odysseus bei dem Sauhirten Eumäos und in den Ecken an beiden Seiten des Gemäldes, rechts Telemachos, links Penelope; aus dem 15. Gesang das Bild, wie der Wahrsager Theoklymenos dem Telemachos bei seiner Rückkehr auf Ithaka das eben beobachtete Begebniss deutet, wie ein Geier eine Taube würgt. Zwischen den Fenstern sind zwei Bilder aus dem 16. Gesang, die Erkennungscene zwischen Vater und Sohn, und die Verabredung der Freier, den Telemachos umzubringen. Kleine Landschaften aus den Gegenden, welche Odysseus durchfahren, sind zwischen die Gemälde wie Ornamente vertheilt. Auch diese Arbeit wird im Auftrag des Königs Maximilian zu Ende geführt.

(Fortsetzung folgt.)

Siegelabgüsse.

Die Stempelschneidekunst, sowohl in romanischer, als germanischer Periode, hat noch lange nicht jene allgemeine Beachtung erreicht, welche sie so sehr verdient. Dieses kostbare Reis der bildenden Kunst trieb die schönsten Früchte und stand besonders im 14. Jahrhundert, sowohl in künstlerischer, als auch technischer Beziehung, in voller Blüthe. Durch sie erhält die Kunstgeschichte die wichtigsten Anknüpfungspunkte, der Kunstkenner die interessantesten Aufschlüsse, der Künstler die Kenntniss der Trachten u. s. w.

Die Siegelabgüsse, gefertigt von Hrn. F. Barrot zu Frankfurt a. M., in Metall und Gyps, welche sich durch strenge Treue und originalgleicher Schärfe hervorthun, verdienen daher allgemeine Anerkennung, um so mehr, weil die äusserst reiche Auswahl derselben ein vollständiges, charakteristisches Bild der Stempelschneidekunst in den oben erwähnten Perioden abgiebt. Die Siegelabgüsse der deutschen Kaiser und Könige (worunter sich höchst seltene des Günther von Schwarzburg und der Gegenkaiser befinden), der andern deutschen, englischen, französischen, belgischen und polnischen Regentenfamilien, der edlen Frauen und des höheren Adels, im Schmuck der Fürstenwürde, der Waffen oder mit ihren Symbolen, bieten einen genussvollen und zugleich lehrreichen Anblick dar.

Auch die Stempelschneidekunst des modernen Styles ist in dieser Sammlung reichlich vertreten; hierbei befinden sich z. B. von dem kunstsinnigen Cardinale und Churfürsten Albert von Brandenburg allein schon sechs verschiedene Siegelabgüsse, unter welchen die beiden bewunderungswürdigen, die dem P. Vischer und seinen Söhnen zugeschrieben werden (vgl. Kugler's Handbuch d. Kunstgeschichte, 1. Ausg., S. 783 und Nagler's K.-Lexikon, Band XX., S. 377), vorkommen.

Th. Sündermahler.

Zur Kupferstich- und Holzschnittkunde.

Der Meister A. G.

Bartsch beschreibt, in Bd. VI. S. 349. No. 14. des *peintre graveur*, einen Kupferstich von 10 Zoll 1 Linie Höhe und 6 Zoll 11 Linien Breite, Christus am Kreuze, von mehreren Figuren umgeben, darstellend, welcher in der Mitte unten mit dem Monogramm A. G. bezeichnet ist. Dieser im Styl des Martin Schongauer gearbeitete Stich ist ursprünglich für das durch Georg Ryser in Würzburg im Jahre 1484 gedruckte Missale, 374 Bll. gr. Fol. *(Liber missalis herbipolensis)*, gefertigt worden, worin sich auch das von Bartsch, in Bd. X. No. 34, beschriebene Wappen des Bisthums Würzburg befindet.[1]) Sandrart[2]) vermuthet, dass dieser Stecher Albert Glockendon geheissen habe, was nicht unwahrscheinlich ist, wenn auch in den Neudörffer'schen Nachrichten von Nürnberger Künstlern keines so frühe vorkommenden Kupferstechers dieses Namens, wohl aber eines späteren Illuministen gedacht wird. Es ist übrigens keine Spur von einem Würzburger Kupferstecher in jener Zeit vorhanden, weshalb sich wohl annehmen lässt, dass die zum Drucke der Würzburger Missale's nöthig gewesenen Stiche aus dem nahen kunstreichen Nürnberg bezogen wurden, wie dies auch bei den einige Jahre später gedruckten Missale's geschehen ist, als man statt der Kupferstiche Holzschnitte von M. Wohlgemuth anwendete.

1) Vgl. Kunstblatt vom Jahre 1845. No. 82.
2) Deutsche Akademie Th. II. S. 220.

Kupferstich mit den Eichstädter Wappen, vom Jahre 1484.

Es sind bereits zwei Kupferstiche, die Wappen des Bischofs und des Bisthums Eichstädt darstellend, von welchen der eine die Jahrszahl 1480, der andere das Monogramm W A H trägt, durch Bartsch im Th. 10. S. 58. No. 37 und im Th. 6. S. 405 des *peintre-graveur* beschrieben worden. Diese Blätter befinden sich in den zu Eichstädt durch Michel Ryser in den Jahren 1483 und 1486 gedruckten liturgischen Büchern.

Ein drittes Blatt mit gleichen Wappen, offenbar von demselben Stecher, kommt vor in dem ebenfalls zu Eichstädt erschienenen Werke: *Statuta sinodalia Eistettensis. Impressum per Michel Ryser ão* 1484, 4to, mit dem Privilegium des Bischofs Willibald von Reichenau.

Diese Wappen befinden sich unter vorstehendem Titel. Auf der linken Seite ist das Wappen des gedachten Bischofs von zwei Engeln gehalten. Der blos mit einer Mitra, ohne Helmdecke, bedeckte Schild ist vierfach getheilt. Im ersten Felde drei schreitende Löwen übereinander; im zweiten und dritten der obere Theil eines Bischofsstabs; im vierten zwei Binden oder Querbalken. Der Wappenschild rechts ist ebenfalls quadrirt. Im ersten und vierten Felde: die beiden Querbalken und im zweiten und dritten Felde: der obere Theil eines Bischofsstabs, wie in dem vorbeschriebenen Wappen. Ueber dem Schild: Helmdecken und zwei Helme, von welchen der links eine Taube zwischen zwei Elephantenrüsseln und der rechts einen Arm mit einem Bischofsstab trägt.

Der Stich hat keine Einfassungslinie und ist von geübter Hand mit sehr feinen Schraffirungen ausgeführt. Höhe des Platteneindrucks 3 Zoll 4 Linien, Breite 3 Zoll 6½ Linien.

Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit. [1])

Dieses höchst seltene Werkchen in 4to von Mathias Roriczer, Baumeister am Dom zu Regensburg, über das Entwerfen der Fialen oder der mit Blumenknäufen und Blattwerk verzierten Spitzsäulen, in welche die Strebpfeiler an gothischen Bauwerken auszulaufen pflegen, ist dem vorgedachten Bischof zugeeignet, auf dessen Kosten gedruckt und trägt auf dem ersten Blatte das Wappen desselben, in einem Holzschnitt im Wohlgemuth'schen Styl, von 4 Zoll 2 Linien Höhe und 4 Zoll Breite. Dasselbe ist genau also angeordnet, wie das auf oben beschriebenem Kupferstiche rechts stehende Wappen. Am äussern Rande befindet sich die Umschrift: WILHELMUS . EPISCOPVS . EVSTETENSIS . EX . FAMILIA . REICHENAW . HEC . IMPRIMI . FECIT . ANNO . DNI . MCCCCLXXXVI. Das Büchlein schliesst:

Also hat ain ent dz puechln d fialn gerechtikait
ANNO DOMINI MCCCCLXXXVI
Jar am Abent Petry vnd Pauly.

Hierauf ein rothes Druckerzeichen, ein Schild mit einer zweiblättrigen, mit Wurzeln versehenen Pflanze. Zu beiden Seiten die Buchstaben M R, welche gewöhnlich für das Monogramm des Roriczer gehalten werden, jedoch unzweifelhaft den bereits oben genannten Eichstädter Drucker Michel Ryser anzeigen.

Der Fomschneider G. Z. 1515.

Missale — ordinis S[ti] Benedicti reformatorum nigrorum monachorum p. Germaniam. Am Ende: Elaboratum est psens opus Hagenoie — p. Thomã Anshelmum Badensem Anno incarn. MDXVIII. gr. Fol.; 12 nicht bezeichnete Vorsatzblätter, 244 bez. Blätter und 19 zum Canon gehörige, ebenfalls nicht bezeichnete Blätter.

Die Holzschnitte in diesem Werke gehören der H. Baldung Grün'schen Schule an und stehen diesem Meister wenig nach. Ausser dem auf dem Titelblatte befindlichen, sehr schönen Druckerzeichen und einer Anzahl kleinerer, mittlerer und zwölf 3 Zoll 7 Linien hoher und 2 Zoll 1 Linie breiter Initialen, im reichsten Renaissance-Styl, befindet sich auf Bl. 2 ein 8 Zoll 4 Linien hoher und 5 Zoll 9 Linien breiter Holzschnitt mit der Darstellung des h. Benedict in bischöflicher Tracht. Derselbe trägt in der Rechten ein Buch, worauf ein zersprungener Glaspokal und in der Linken einen Bischofsstab. Der Heilige steht unter einem, mit Figuren und reichverzierten Säulen im Renaissance-Styl getragenen Bogen.

Vor dem Canon befindet sich ein 9 Zoll hoher und 6 Zoll 9 Linien breiter Holzschnitt von derselben Hand, wie der vorbeschriebene gefertigt. In der Mitte Christus am Kreuz, rechts Johannes und links Maria. Im Hintergrund eine Landschaft. Unten links erblickt man nebenstehendes Täfelchen mit dem Monogramm. Brulliot führt unter den No. 1414 und 1508. Th. 1. ähnliche Monogramme auf Holzschnitten an, ohne den Meister zu kennen.



Der Formschneider mit dem Zeichen der Pflugschar.

In dem durch Johannes Pfeyl in Bamberg im J. 1499 gedruckten Missale für die Bamberger Diözese befindet sich vor dem Canon, auf Pergament gedruckt, ein bisher nicht beschriebener Holzschnitt, Christus am Kreuz darstellend, mit dem Johannes zur Rechten und der Maria zur Linken. Die drei Figuren mit Heiligenscheinen. Am Fusse des Kreuzes ein Schädel und ein Knochen. Etwas rechts ein fliegendes Blättchen, worauf ein Zeichen wie eine Pflugschar. Der Holzschnitt, welcher älter zu sein scheint, als das angegebene Druckjahr, ist mit einer doppelten Einfassungslinie umgeben und 9 Zoll 10 Linien hoch und 5 Zoll 10 Linien breit.



Unter dem am Anfange des Buchs befindlichen Privilegium ist ein Holzschnitt abgedruckt, welcher ganz das Gepräge M. Wohlgemuth's trägt. Links steht der Kaiser Heinrich II. und die Kaiserin Kunigunde, beide im kaiserlichen Ornate und das Modell des Bamberger Doms in den Händen haltend. Zwischen beiden Figuren die Wappenschilde von Bayern und Luxemburg. Links das quadrirte Wappen des Bischofs und des Stifts. Der Fussboden ist schachbrettartig. Höhe 5 Zoll 2 Linien, Breite 7 Zoll.

Schliesslich will ich diejenigen Kunstfreunde, welche sich für ältere Kupferstich- und Formschnittkunde interessiren, auf die bisher in dieser Hinsicht noch nicht gehörig untersuchten deutschen Missaledrucke des 15ten und aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts aufmerksam machen, in welchen sich beinahe jedesmal die bischöflichen Wappen, eine Darstellung der Kreuzigung, mitunter auch die der Schutzpatrone des Stifts befinden, so wie das Würzburger Missale vom Jahre 1479 das erste Buch in Deutschland ist, welches mit einem Kupferstich ausgeschmückt wurde. Einen Kupferstich aus der M. Schongauer'schen Schule enthält das Missale moguntinum vom Jahre 1482, und Holzschnitte von Dürer das Eichstädter Missale vom Jahre 1517.

C. Becker.

1) Abgedruckt in Heideloff's Bauhütte des Mittelalters. Nürnberg 1844. 4., woselbst sich auch eine Copie des Wappens befindet. Ein genauerer Abdruck, worin die vielen Irrthümer des Heideloff'schen Werks berichtigt sind, von A. Reichensperger. Trier 1845. 4.

Kunstlitteratur.

Die Entwickelung der Gottesidee. Mit einem Vorwort: Die Kunst und die Aesthetik von Theodor Kaufmann. Mit acht nach grossen Cartons ausgeführten Kupferstichen. Düsseldorf, Johann Heinrich Schulz. 1850. Queer-Fol. Preis: 6 Thlr. Es erschien zugleich eine französische Ausgabe.

Der Hauptinhalt dieses mit Kupferstichen ausgestatteten Heftes ist, wie der Titel auch besagt, eine religionsphilosophische Abhandlung, in welcher der Verfasser nach einem einleitenden ersten Theil, worin er seine Gedanken in Bezug auf das Verhalten der Menschennatur im Entwicklungsprocess des Bewusstseins überhaupt mittheilt, im zweiten Theile sodann die Entwickelung der Gottesidee im Menschen darzulegen versucht, von dem ersten Erwachen des Gottesbewusstseins an bis auf die Vernunftreligion der Neuzeit. Eine Besprechung dieser Abhandlung als solche müssen wir uns an diesem Orte versagen, dürfen gleichwohl um so weniger die 8 Bilder von dem Werke losreissen und als Schöpfungen der zeichnenden Kunst unserer Beurtheilung unterziehen, als wir durch den Eingang des Vorworts unterrichtet werden, dass der Verfasser weniger Gewicht gelegt haben will auf die Bilder als Kunstwerke, sondern vielmehr darauf, dass ihre Reihe die möglichst entsprechende sinnliche Form einer sie untereinander verbindenden Idee sei, so dass sie also auf ihre Art ausdrücken, was die Abhandlung in Worten sagt, mindestens also zu dieser einen Cyklus begleitender bildlicher Darstellungen abgeben. Diese Darstellungen haben nun folgenden Inhalt: 1. Ursprung des Gottesbewusstseins im Menschen, Adam und Eva, welche vor dem Blitz des Herrn erschreckt fliehen. 2. Ein Menschenopfer. 3. Sokrates, den Giftbecher trinkend. 4. Ein Wunder Christi, die Auferweckung eines Todten. 5. Die Mutter Gottes, ein in Prozession umhergetragenes Marienbild. 6. Ein Ketzergericht. 7. Luther schlägt die Theses an. 8. Die in Prozession umhergetragene Vernunftgöttin der französischen Revolution.

Es ist nun eine Sache für sich, ob Jemand aus diesem Bildercyklus mit oder ohne Anleitung der Textesworte des Verfassers, dessen Idee, die er mit den Zeichnungen verband, in sich aufnimmt oder nicht; diese Blätter bedingen nicht nothwendig die Kaufmann'sche Ansicht von der Entwickelung der Gottesidee im Menschen. Man kann auch eine andere dabei haben, oder sich, unabhängig von irgend einer, von einem kultur- oder welthistorischen Moment zum andern tragen und zu Gedanken und Empfindungen anregen lassen, immer werden diese Blätter als Kompositionsversuche von lauter sehr malbaren, historischen Stoffen dastehen. In dieser Wahl der Stoffe besteht nach unserer Ansicht der Hauptwerth der Darstellungen. Nächst diesem darf die Komposition auf einige Anerkennung Anspruch machen, obgleich Dürftigkeiten und Einförmigkeiten darin nicht fehlen. Desto mehr lässt Zeichnung und Stich zu wünschen übrig. Jene ist inkorrekt, dieser unfleissig gearbeitet. — In's Einzelne wollen wir nicht eingehen. Es ist an dem vielleicht schon zu viel gesagt, da der Verfasser selber ausdrücklich den Schwerpunkt seines Werkes nicht in den Zeichnungen, sondern in der Auseinandersetzung seiner Ideen findet.

Nichts desto weniger ist das Vorwort: „die Kunst und die Aesthetik“ eine Beweisführung, dass der wahre Künstler der Jetztzeit so verfahren müsse, wie Hr. Kaufmann in seinem Werke. Wolle der Künstler nicht in frühere Weltanschauungen zurückgreifen und auch nicht beim Genre, beim Stillleben oder der Landschaft mit seinen Darstellungen verweilen, so müsse er seine individuelle Weltanschauung, wenn er eine solche habe, zur Grundlage seiner Arbeit machen, und in diesem Falle sei er gezwungen, jene Anschauung, die er als bekannt nicht voraussetzen könne, seinen Werken vorauszuschicken. Denn das ist einmal die Ansicht des Hrn. K., dass zu allen Zeiten die Kunst abwechselnd einer religiösen Weltanschauung unterthan und dienstbar gewesen sei, oder wo eine solche Weltanschauung nicht mehr allgemein gültig war, ohne Inhalt producirt, oder diesen lediglich als Behälter, als Perückenstock der schönen Form gebraucht habe. So sei die Kunst bei Rafael nichts als eine höhere Art Hieroglyphe gewesen, in der also die sinnliche Form die Dienerin des Gedankens ist, in der die ganze Kunst mit vollem Bewusstsein nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zu einem ausser der Kunstsphäre liegenden Zwecke betrachtet wurde. Nach Rafael aber habe sie, dem Process des allgemeinen Kulturganges gemäss, freilich unbeabsichtigt, den Gedanken zur Dienerin der Sinnlichkeit gemacht. Dieser Process wiederhole sich in der neuesten Kunst seit Cornelius und Overbeck noch einmal. Noch einmal ein bewusstes Poniren des Inhalts der katholischen Weltanschauung von Seiten der sinnlichen Form. Noch einmal ein Negiren dieses Inhalts, sei es durch sichtbare Ueberordnung des Interesses für die sinnliche Form über das Interesse für den Inhalt, sei es aus Mangel an lebendigen positiven Gedanken. Das wird nun nicht näher untersucht und die betreffenden Werke auch nicht näher bezeichnet.

Trotz alle dem, dass der Verf. damit nun der Kunst ihren Selbstzweck rundweg abgesprochen und sie als eine Potenz dargestellt hat, welche in Zeiten mangelnder herrschender Weltanschauungen Gymnastik treiben muss, um, wenn die positiven Weltanschauungen kommen, als dienstbarer tüchtiger Knecht verbraucht werden zu können — trotz alle dem überrascht er uns nun mit der Ansicht, dass beide Richtungen (so wohl die, welche den Inhalt, als auch die, welche die Form überwiegen lässt) zwar nothwendige und gleichberechtigte Glieder im Process der historischen Kunstentwickelung sind, dass aber die höchste Stufe dieser nur dann zur Erscheinung kommt, wenn beide Richtungen zusammenfallen, wenn das Interesse, welches die Kunstthätigkeit leitet, gleich gross ist für die Form, wie für den Gehalt; wenn also nicht zu erkennen ist, was dienend und was herrschend war, und ob das Interesse für Diese oder für Jene die Initiative in der Erregung des künstlerischen Willens hatte.

Nun meinen wir uns im Einklange mit dem Verfasser zu befinden und hätten nur zu sagen, dass er auf seinem eigenthümlichen Weg zu dem Resultat gekommen sei, zu welchem auch die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst gelangt. Sofort aber beeilt er sich wieder, als ob er jede Gemeinschaft mit „ästhetischen Kreisen“ wie die Pest fürchte, zu berichtigen, dass in Wahrheit jenes als Recht erkannte Kunststreben nur immer dann Statt haben könne, wenn die letzten Stufen einer positiven Geistesrichtung von der hereinbrechenden Negation getroffen werden. Auf diese Weise wäre der Künstler kaum etwas Anderes, wie ein an dem Rade der Zeit befestigter Pinsel; je nach den Schwingungen wird er ein wahrer Künstler oder bleibt ein Pinsel. Weil also die Möglichkeit, ein wahrer Künstler zu sein, durch bestimmte allgemeine Kulturzustände bedingt ist, so könne niemals das echte künstlerische Streben zu einer Schulforderung gemacht werden.

Nun erfahren wir hinterher, dass Hr. K. der wissenschaftlichen Aesthetik Recht giebt, dass er also fortwährend einen Unterschied gemacht hat und dass er, wenn er von der Aesthetik redete, gar nicht die Aesthetik meinte. Das ist ärgerlich, ist aber einmal so. Den Schlusssatz bildet die Behauptung:

dass es thöricht sei, wenn der Künstler der Gegenwart nach jener, nur in einer bestimmten und zwar von der unsrigen sehr verschiedenartigen Kulturperiode möglichen, Harmonie der sinnlichen und geistigen Elemente strebt. „Hiermit" — schliesst der Verfasser — „scheinen auch praktisch sämmtliche Akademien einverstanden zu sein; denn factisch suchten sie in ihren Zöglingen nur allein die sinnliche Seite der künstlerischen Fähigkeit zur Entwickelung zu bringen und lassen die geistige Seite der Kunst durchaus brach liegen."

Fassen wir Alles zusammen, so will der Verfasser dies: „Aesthetische Kreise sollen sich nicht beikommen lassen, das wahre Kunstwerk, das die Aesthetik definirt, nun auch wirklich von den Künstlern zu fordern; denn die Künstler haben einmal keine Macht, auf ihre, ihnen eigenthümliche Art den wesentlichen Inhalt einer Weltanschauung darzulegen, sie sind entweder Hieroglyphenschreiber oder geist- und inhaltlose Naturnachahmer."

Dieses können wir nun nicht gelten lassen. Das Resultat der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung, welche der Verfasser selber anerkennt und bestehen lässt, findet sich in der Kunstgeschichte durchaus bestätigt, nicht aber beweist diese, wie Hr. K. entwickelt, das Gegentheil. — Es ist wirklich ein grossartiger Kirchenraub, d. h. ein Raub für die Kirche, den der Verfasser begeht, wenn er die ganze Kunst, die mit ihr irgend in Beziehung zu bringen ist, als wie ihre Substanz, als wie Fleisch von ihrem Fleisch behandelt. Die schlecht und roh geformten Heiligenbilder allerdings, die auch stets den meisten Zulauf gehabt haben, diese sind eben ihrer Seelenlosigkeit wegen ganz geeignet zu Merkzeichen, dass Einem dabei die Andacht ankommen soll. Will Einer mehr darin sehen, so muss er selber Alles hineintragen, denn an sich ist ihm dieses sinnliche, ungeistige Ding fremd. So wie aber der Geist hinzutritt in diese Formen, sie beseelt, so dass der Geist zum Geiste aus ihnen spricht, so ist ein anderes Verhalten zum ewigen Inhalte, als das rein religiöse eingetreten: die Kunst feiert ihre Auferstehung, sie geht ihren eigenen Weg und ist endlich so stark, dass sie selbständig aufzutreten vermag. Freilich noch lange bediente sie sich der Stoffe, welche die allgemeine Phantasie der Völker ihr in der Ausbildung des heiligen Mythus vorarbeitete. Erst allmählig hat sie, unterstützt durch das Studium des Alterthums und durch die Opposition der Reformation, auch in nicht religiösen Stoffen ihr Wesen auszulegen gelernt. Nur sehr langsam und zögernd hat die Phantasie der Künstler jene unendlich reiche Welt der Stoffe aufgegeben und ein grosser Theil der Mitlebenden hält noch fest an ihr und liebt es, nicht blos in den Gotteswohnungen, sondern auch überall sonst im Leben den ihr entnommenen Darstellungen zu begegnen. Nur die Vertreter der modernen Phantasie greifen unmittelbar in den Stoff der Natur und der Geschichte. Dass sie dabei in das Extrem gerathen, sich mitunter jedes geistigen Inhalts zu entledigen, um der körperlichen Stoffe willen, ist vorgekommen, ist aber keine Nothwendigkeit. Was nun die erwähnte Forderung anbetrifft, so braucht man nicht die Aesthetik und „ästhetische Kreise" anzuziehen, denen dieselbe abwechselnd vorgeworfen wird. Die kunstwissenschaftliche Kritik verhehlt es nicht, dass sie es ist, welche die Forderung stellt, dass der Einzelne ihr keine Leiber ohne Geist vorsetzt und sie als Kunstwerke gestempelt haben will, denn weil sie andererseits im Grossen und Ganzen die Facta als Entwickelungsmomente der heutigen Kunst zu würdigen hat, so kann und darf sie eben daraus für den Einzelnen Forderungen erheben. Darum verweiset sie einfach die Vertreter der modernen Phantasie an den ursprünglichen Stoff in der Weltgeschichte, aus dem auch der Verfasser, wie seine Entwürfe bezeugen, geschöpft hat. Es wäre Schade, wenn diese nicht ohne die beigegebene Abhandlung verständlich wären. Wir begegnen dergleichen Erklärungen genug auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Wir gehen ihnen überall gern aus dem Wege. — Freilich aber werden sich die Maler niemals davon dispensiren können, dass sie auf der Akademie oder wo es sonst sei, fleissig lernen sollen die Form in Schönheit und Freiheit herauszubringen, und da stimmen wir in Bezug auf jene Anstalten dem Verfasser bei, dass sie nicht wähnen sollen, es sei genug gethan, wenn sie ihre Zöglinge Arme und Beine zeichnen und modelliren lehren und die Perspective und was sonst des Handwerkes mehr ist. Sie sollen auch Geschichte lehren und die Dichter lesen lassen, dann werden Ideen genug gesäet, die, wie die Minerva mit dem Helm, so zugleich mit einem schönen Körper versehen aus der Seele der Künstler springen.

Fr. Eggers.

Zeitung.

Berlin, im Jan. Cornelius hat den Auftrag erhalten, den Entwurf und die Zeichnung für eine Gedächtnissmedaille anzufertigen, welche der König dem Andenken des verstorbenen Grafen von Brandenburg stiftet.

Der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin hat den hiesigen Hof-Bauräthen Strack und Stüler den Auftrag ertheilt, den Bau des Schweriner Schlosses nach ihren Angaben und Zeichnungen zu vollenden, da der bisherige Baumeister des Grossherzogs, Hofbaurath Demler, sein Amt aus politischen Gründen niedergelegt hat.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht des Kunstvereins für das Königreich **Hannover** vom 1. Mai 1849 bis dahin 1850.

Der Rechenschafts-Bericht für das Jahr 1849/50 zeigt das erfreuliche Resultat, dass die Anzahl der Mitglieder in diesem Jahre ansehnlich zugenommen hat, und dass sich die Anzahl der Actien auf 1561 beläuft, während diese im Jahre 1848/49 nur 1448 betrug. Es beweis't dieses eine rege Theilnahme für den Verein, und giebt gegründete Hoffnung für die Erreichung seiner Zwecke.

Die diesjährige Kunst-Ausstellung[1]), welche zu der gewöhnlichen Zeit stattfand, brachte wieder aus allen Theilen des Vaterlandes Kunstwerke, wovon ein bedeutender Theil hier verkauft ward. Von den 430 Gegenständen, welche das gedruckte Verzeichniss aufführte, sind hier 82 Nummern verkauft, also beinahe ein Fünftheil.

Die Summe aller Ankäufe beträgt in diesem Jahre 7733 Thlr. 13 gGr. 4 Pf., davon kommen auf den Verein für verloos'te Kunstwerke 2195 Thlr. 13 gGr. 4 Pf.

Durch eine Vereinigung mit den verbundenen Kunstvereinen westlich der Elbe und dem norddeutschen Gesammt-Vereine finden jetzt die Ausstellungen der ersteren in den Jahren mit gerader Zahl und die des letzteren in den Jahren mit ungerader Zahl statt. Unser Verein, welcher zu beiden Verbindungen gehört und jährlich eine Ausstellung hat, beginnt die jährliche Reihefolge dieser Ausstellungen, und sendet nach Beendigung der hiesigen Ausstellung die unverkauften Kunstwerke an diese Vereine weiter.

Das Vereinsblatt „Leonore" nach Oesterley von Jonnnin in Stahl gestochen, wird zugleich mit diesem Berichte ausgegeben werden.

Aus der Ausstellung wurden angekauft: Von dem Könige: Märchenerzählerin von J. Becker in Frankfurt a. M. Ein Sturm, von W. Schirmer in Düsseldorf. Samuel, zum Tempeldienst übergeben, von Oesterley in Hannover. Gosser-See, von E. Kaiser in München. Abschied des jungen Tobias, von G. Laves aus Hannover.

1) Man vergl. 1850 No. 13 und 16.

Mädchen am Brunnen, von A. Kessler in Düsseldorf. Missgunst, Hundegruppe, von J. Bottomley in Hamburg. Fuchs mit Geflügel, von Girot in Hannover. — Von dem Kronprinzen und der Kronprinzessin: Ruinen der Kaiserpaläste in Rom, von Busse in Hannover. — Von Fräul. Jenny Lind aus Stockholm: Ein Mädchen, ihr Brüderchen tragend, von J. Stieler in München. — Von Hrn. Baumeister Wohlbrück in Hannover: Todtengräberhaus in Hannover, Zeichnung von G. Busse. Hundekopf, Zeichnung von J. Bottomley in Hamburg. — Von Hrn. C. Sturzkopf in Hannover: Kreuzgang in St. Zeno in Verona, von L. Mecklenburg in München. — Von Hrn. B. Sturzkopf in Hannover: Nordspitze von Helgoland, von E. Schmidt in Berlin. Kloster Daphne bei Athen, Zeichnung, von Busse in Hannover. Blumenmädchen, von F. Liebsch in Hannover. — Von Hrn. Banquier Adolph Meyer in Hannover: Pferdestück, von W. Meyerheim in Berlin. Todtengräberhaus in Hannover, Zeichnung, von G. Busse in Hannover. St. Nicolas-Kirche in Gent, von Pallian in Düsseldorf. — Von Hrn. Fabrikant Winter in Altkloster: Das tanzende Enkelchen, von F. Högg in Düsseldorf. Winterlandschaft, von E. Schmidt in Berlin. — Von Hrn. Maler Koken in Hannover: Kinder mit einer Ziege, von A. v. d. Embde. Das Brüderchen, von M. Pläschke in Düsseldorf. — Von Hrn. Erblandmarschall Graf von Münster auf Derneburg: Eine Italienerin mit ihrem Kinde, von O. Meyer in Berlin. Die blaue Grotte auf Capri, von C. Seiffert in Berlin. — Von Hrn. Ober-Hof-Commissair Teichmann in Hannover: Todtengräberhaus in Hannover, Zeichnung, von G. Busse in Hannover. Studienkopf, Zeichnung von H. Brinkmann aus Hornsburg. — Für die öffentliche Kunstsammlung in Hannover: Der frische Tag, Heuernte, von H. Kaufmann in Hamburg. Die Rose, Studienkopf, von A. Graelle aus Freiburg. — Von Hrn. Apotheker Angerstein in Hannover: Die Nonne, Glasgemälde, von H. Wedemeyer in Göttingen. — Von Hrn. Baron von Campe auf Hülseburg: Ausbesserung eines Schiffes, von E. Linning in Antwerpen. — Von Frau Sanitätsräthin Cohen in Hannover: Bauerjunge aus der Bretagne, von F. Marohn in Berlin. — Von Hrn. Payne in Leipzig: Die besorgten Mütter, von W. Pfeiffer in Braunschweig. — Von Hrn. Bau-Inspector Schwarz in Hannover: *Fort du nord* bei Antwerpen, von E. Linning in Antwerpen. — Von Hrn. Fabrikanten G. Egestorff in Linden: Lob der Mutter, von M. Pläschke in Düsseldorf. Gratulationsbrief, von E. Freudenberg in Neuwied. — Von Hrn. Baron von Busch-Streithorst in Hannover: Schloss Wernigerode, von W. Saxensen in Kiel. — Von Hrn. Hofrath Dr. Kaufmann in Hannover: Seesturm, von H. Shaep in Antwerpen. — Von Hrn. Amtsassessor Graf v. d. Schulenburg in Hannover: Portrait, Zeichnung, von G. Müller in Hannover. — Von Hrn. Domainenpächter Kaufmann in Steuerwald: Partie aus dem Ilsethal, von G. Hausmann in Hannover. — Von Frau Majorin Brandes in Hannover: Die Kaffeeschwestern, von A. v. Rentzell in Berlin. Gegend im Salzburgischen, von Baumgärtner in Berlin. — Von Hrn. Hofbuchhändler Mierzinsky in Hannover: Der Mittag in Rom, Glasgemälde, von H. Wedemeyer in Göttingen. — Von dem Kunst-Verein in Hannover: Mignon, Zeichnung nach Oppenheim von G. Schmidt in Hannover. — Von Hrn Ober-Kammerherrn Grafen von Platen-Hallermund: Der Garda-See mit Castell Nago, von T. Ender in Wien. — Von Frau Senatorin Röhrs in Hannover: Die Tarantella, von O Meyer in Berlin. — Von Hrn. Senator Runde in Hannover: Die Kapelle, von W. Klein in Düsseldorf. — Von Hrn. Brettschneider in Hannover: Oberhessische Bauermädchen, von F. Frederich aus Hannover. — Von Hrn. Hofbuchhändler Fr. Hahn in Hannover: Portrait, Statuette in Gyps, von F. Holekamp in Hannover. — Von Hrn. W. Sturzkopf in Hannover: Eine Heerde an der Benedictiner-Wand, von Fr. Volz in München. — Von Hrn. Professor Oesterley in Hannover: P. Melanchthon, Holzschnitt nach Holbein von Obermüller in Hannover.

Durch Subscriptionen zu Privat-Verloosungen wurden gekauft: Pferdestück, von W. Meyerheim in Berlin. — Die Kartenspieler, von H. Liffers in Antwerpen. — Die Kellnerin, von F. v. d. Eyken. — Pferd im Stalle, von E. Scharlach in Hannover. — Landschaft, von C. Menzel in Hannover. — Amor und Psyche, Marmor-Relief, von E. v. Bandel in Hannover. — Der Rosengarten, von C. Spitzweg in München. — Der gestrafte Schulknabe, von E. Freudenberg in Neuwied.

Folgende Kunstwerke wurden vom Schiedsgerichte aus der Ausstellung gewählt und verloos't.

1. Oelbilder. Der sterbende Grossvater, von A. Dankworth in Celle. — Strand bei Nord-Shields in England, von L. Herrmann in Berlin. — Ein schlafendes Kind mit einem Hunde, von E. Jacobs in Gotha. — Landschaft, von A. Jürgens in Hannover. — Ausgang ins Freie, von A. Kessler in Düsseldorf. — Landschaft, von E. Koken. — Viehstück, von R. Koller in München. — Genrebild aus der Bretagne, von F. Marohn in Berlin. — Landschaft, von A. Michaelis in Düsseldorf. — Landschaft bei Regenwetter, von A. Rosenthal aus Hannover. — Mutterpferd mit Füllen, von E. Scharlach in Hannover. — Abend im Gebirge, von M. Schmidt in Berlin. — Die Lection im Freien, von C. Spitzweg in München. — Ostfriesische Landschaft, von H. Steinike in Leer. — Landschaft, der Traunstein, von H. Brandes in Braunschweig. — Ein Antiquar, von E. Horsing in Antwerpen. — Schaafe im Regen, von Nicol in Braunschweig. — Architektur von L. Tacke in Braunschweig. — Palazzo Fanasso in Venedig, von Vermeersch.

2. Aquarell. Ein Rebhuhn, von Girot in Hannover.

3. Sculptur: Tanzende. Marmor-Relief von E von Bandel in Hannover. — Amazone, ein Pferd tränkend. Relief in Gyps von H. von Bandel aus Hannover. — Eine Walkyre, Meth reichend. Statuette in Gyps von W. Engelhardt aus Lüneburg.

4. Kupferstiche und Lithographien: *Les moissonneurs*, nach Robert gestochen von Prevost. — *Les pêcheurs*, nach Robert gestochen von Prevost. — *Fête à la Madonna de l'arc*, nach Robert gestochen von Prevost. — *L'improvisateur*, nach Robert gestochen von Prevost. — Landschaft, nach Schirmer gestochen von Umbach. — Der Herbst, nach A. v. d. Embde gestochen von Girsch. — Der Frühling, nach A. v. d. Embde gestochen von Dertinger. — Don Quixotte, gezeichnet und gestochen von A. Schrödter. — Der Barde, nach Huxol gestochen von Schuler. — Kaiser Friedrich's I. Tod, nach Rethel gestochen von Keller. — Kaiser Friedrich II. und Petrus de Vineis, nach Schrader gestochen von Stelfonsand. — *Laban et Jacob*, nach Schoppin gestochen von Garnier. — *Rachel et Jacob*, nach Schoppin gestochen von Garnier. — *Fleur de Marie*, gezeichnet und gestochen von Cottin. — Belisa, nach Court gestochen von Garnier. — *The sunshine of love*, nach Brooks gestochen von Heynolds. — *Roebuck and rough-hounds*, nach Landseer gestochen von Gibbon. — *The farmers daughter*, nach Herring gestochen von Simmons. — Die Mohrenwäsche, nach Begas gestochen von Lüderitz, vier Exemplare. — Neapolitanische Fischerfamilie, nach Riedel gestochen von Lüderitz, sechsundzwanzig Exemplare. — Jeremias, nach Mohr gestochen von Michaelis, neunzehn Exemplare. — Album deutscher Künstler, in Original-Radirungen, sechs Exemplare. — Landschaftliche Radirungen, gezeichnet und radirt von W. Schirmer, zehn Exemplare. — Grossvaters Liebling, nach E. Meyerheim lithographirt von Fischer. — Huss vor dem Concil in Constanz, nach Lessing lithographirt von Wildt, vier Exemplare. — Der Abschied des Rekruten, nach J. Becker lithographirt von Jentzen. — Hessisches Landmädchen, nach Dielmann lithographirt von Jentzen. — Lichnowsky's letzte Augenblicke, nach Bürde lithographirt von Günther. — *Le conte*, nach Girardot lithographirt von Meder. — Die Schleichhändler, nach Lessing lithographirt von Mützel. — Eine Brunnengruppe, nach Henschell lithographirt von Koch. — Lithographirte Copieen von Original-Handzeichnungen berühmter Meister, Heft I–VIII. — Auswanderer, nach A. Richter lithographirt von Lafosse. — Der Weinkeller, nach Hasenclever lithographirt von Jentzen. — *Le miracle des roses*, nach Dubufe lithographirt von Eleheos. — Marine, nach Isabey lithographirt von Sabatier. — *Les saintes femmes*, nach Landello lithographirt von Fanoli. — *Les indiscrètes*, nach Pollack lithographirt von Schertle. — Landschaft, nach Morgenstern lithographirt von Hobe.

Die Einnahme betrug 7308 Thlr. 22 gGr. — Pf.,
Die Ausgabe . . . 7300 „ 20 „ 6 „
Ist baarer Cassenbestand 8 Thlr. 1 gGr. 6 Pf.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 3. Montag, den 20. Januar. 1851.

Ueber den Begriff des Dramatischen in der bildenden Kunst, mit besonderer Beziehung auf die geschichtliche Malerei.

Von **Ernst Guhl.**

(Schluss.)

So ist also die Malerei ihrer innersten und eigentlichsten Natur nach vorzugsweise zu einer dramatischen Darstellung befähigt; sie, die wesentlich dramatische unter den bildenden Künsten. Wie sollte nun also wohl der Begriff der Handlung, des Dramatischen, ein der Malerei ungünstiges Element in sich schliessen? Wie ist es erlaubt, eine dramatische Auffassung der Malerei für unmöglich zu erklären, wenn man nicht von dem grössten Missverständnisse des Dramatischen selber dabei ausginge? Vielmehr stellt sich nach diesen Vorbemerkungen nun die dramatische Form der Malerei als diejenige dar, welche die eigentliche Wesenheit derselben am reinsten und vollständigsten zur Erscheinung bringt, gleichwie man dies vom Drama in Bezug auf die Poesie behaupten kann. Denn die dramatische Malerei wird diejenige sein, welche den Begriff der Handlung in seiner ganzen Bedeutung und in der vollendetsten Harmonie seiner beiden Momente zur Darstellung bringt, während die epische und lyrische Formen der Malerei vorzugsweise bald das Moment der blossen Aeusserlichkeit, des Geschehenen, bald das entgegengesetzte der blossen Innerlichkeit, des Gewollten, der Empfindung hervorheben.

Fragt man nun, auf welchem Gebiete der Malerei, in welchem Kreise von Gegenständen die dramatische Darstellung ihren eigenthümlichen Platz finde, an welchen Stoffen sie sich am vollständigsten entwickeln könne, so liegt es sogleich sehr nahe, dass der Kreis heiliger Gegenstände seinem ursprünglichen Wesen nach sich für diese Auffassung am wenigsten eigne. Die ideale Ruhe, die überweltliche Abgeschlossenheit, welche über ihren Gestalten ausgebreitet ist, verhindert von selbst jene innige Durchdringung der weltlichen Aeusserlichkeit und der Tiefen des aufgeregten, sich in seiner ganzen Mächtigkeit offenbarenden Gemüthes, welche die dramatische Auffassung charakterisirt. „Erst wenn die individuelle Leidenschaft,“ sagt Hotho hierüber, „in ihrem Konflikte weltlicher Zwecke den Inhalt abgiebt, gewinnt die dramatische Form nachdrückliche Geltung“. Gerade diese Elemente aber sind es, deren die heilige Kunst, will sie ihrem eigentlichen Wesen treu bleiben, sich zu entschlagen sucht; in ihr findet weder die individuelle Leidenschaft Platz, indem, wie Hagen einmal sagt, vielmehr die allgemeine Heiligkeit alles Individuelle vernichtet, noch dürfen überhaupt weltliche Zwecke in diesen Bereich überweltlicher interesseloser Abgeschlossenheit Eingang finden, indem dadurch gerade die wesentliche Eigenthümlichkeit der heiligen Kunst als solcher gefährdet, wo nicht aufgehoben werden würde.

Nun besteht aber die ganze Entwickelung der heiligen Malerei in der allmälig fortschreitenden Aufnahme jener weltlichen Elemente, in der Annäherung zur Darstellung der Handlung, in dem Werden zu einer dramatischen Malerei; die Vollendung der heiligen Kunst besteht in ihrer Verweltlichung, welche selbst durch die Aufnahme des Dramatischen bedingt ist. Der erste Fortschritt, den die neuere Malerei durch Cimabue und Giotto gemacht hat, beruhte zum grössten Theile mit in der Aufnahme der Handlung in den Bereich einer bis dahin nur die unbewegte Heiligkeit überweltlicher Charaktere darstellenden Kunst. Cimabue und nach ihm Giotto setzten die ruhende Wesenheit dieser Charaktere in Bewegung; die Bewegung aber, die reale Aeusserung der ruhenden Innerlichkeit ist die That, die Handlung. In der Darstellung der Handlung erfasste somit die Malerei zum ersten male das Princip ihres eigenen Wesens. Darum beginnt denn auch die Geschichte der modernen Malerei mit jenen beiden Meistern und der weitere Fortschritt der heiligen Malerei basirt auf nichts anderem, als auf der Durchbildung dieses neuen Elementes der Handlung, auf dessen Verschmelzung mit den übrigen Interessen der kirchlichen Kunst. Daher der Drang nach neuen, bewegten Darstellungen, in denen das dramatische Element sich auf eine immer freiere und unbehindertere Weise offenbaren konnte. Die altchristliche Kunst begnügte sich mit der isolirten, gleichsam statuarischen Darstellung einzelner Figuren, Gott Vaters, Christi, der Engel und Heiligen, und sie stellte dieselben, eben um ihre gänzliche Bezugs- und Zusammenhangslosigkeit mit der wirklichen Welt zu bezeichnen, auf eine gleichgültige, alle Wirklichkeit negirende Fläche (Goldgrund), während die entwickelte Kunst sie in eine lebendige, wirkliche Welt, in eine natürliche Umgebung hineinzieht. Die Vorgänge der heiligen Geschichte, wie die Kreuzigung z. B., werden nicht als Handlungen, sondern als ausserzeitliche, ruhende Situationen dargestellt, während die späteren Meister diesen Gegenstand zum höchsten dramatischen Ausdrucke steigern; eben so werden Mutter und Kind in der alten Kunst,

wenn man die symbolische Handbewegung des Segnens ausnimmt, ohne alle Beziehung auf einander, noch auf die umgebende Welt gebildet, wogegen die entwickelte Kunst auch in dies Verhältniss Motive der Handlung trägt; die Beziehungen zur Aussenwelt, zu einer Umgebung von anderen Persönlichkeiten — Joseph, Johannes, Heilige — werden mannigfaltiger, bestimmter, bewegter; mit einem Worte, die Handlung verknüpft beide Seiten, dramatische Züge und Motive treten ein und gerade diese sind es, die derartigen Darstellungen aus der Blüthezeit der Kunst einen so hohen Reiz mittheilen.

So also ist es die Aufnahme des Dramatischen, welche die heilige Malerei im sechszehnten Jahrhundert zur letzten Vollendung geführt hat. Ebenso aber kann man auch sagen, dass, vermöge jenes eigenthümlichen Widerspruches, der zwischen der unbewegten Heiligkeit des Inhaltes, und zwischen der bewegten und oft leidenschaftlichen Art der Darstellung obwaltet, das eifrige Verfolgen dramatischer Motive, wie es seit jener Zeit in der Malerei stattfindet, die heilige Kunst, bei allem Beibehalten der früheren Gegenstände, über die Grenzen ihrer eigentlichen Natur hinausgeführt habe; wie ja denn auch — ohne hier auf das Wesen und die Gründe dieser Erscheinung einzugehen — von den exclusiven Verehrern der heiligen Kunst schon die Meister des Cinque cento als profan und in Bezug auf heilige Gegenstände keineswegs mehr musterhaft betrachtet werden.

Nun erlangt das Genre eine neue Kunst- und ich möchte fast sagen weltgeschichtliche Bedeutung. Im Genre war nun allerdings die Kunst eine weltliche geworden, und es scheint somit auch der günstige Boden für die dramatische Form der Malerei gefunden zu sein. Dies ist indess nur scheinbar der Fall. Die weltliche holländische Genremalerei des 16. und 17. Jahrh. geht auf das Zuständliche aus. Allerdings sehen wir hier wirkliche Menschen in bestimmter weltlicher Hanthierung, Beschäftigung, Thätigkeit; es sind in der That handelnde, wirkende Menschen. Zur dramatischen Darstellung indess fehlt die Grundlage eines inneren sittlichen Konfliktes. Denn wir haben durch die obigen Bemerkungen den Begriff der dramatischen Darstellung noch keineswegs erschöpft. Wie das Drama nur den Process geistiger Mächte, ihren Kampf gegeneinander, die Lösung ihrer Gegensätzlichkeit und Spannung und dies alles an wirklichen Individuen und bestimmten Persönlichkeiten vorführt, so erhält auch die dramatische Malerei ihren besonderen Charakter erst dadurch, dass sie das Ineinanderwirken geistiger oder sittlicher Mächte, den Konflikt von Gegensätzen darstellt, welche weder in der heiligen noch in der Genremalerei, oder in beiden immer nur in untergeordnetem Maasse zur Erscheinung kommen können. Die dramatische Malerei verlangt eine andre Welt von Stoffen.

Die überweltliche Heiligkeit der kirchlichen Malerei kennt keine Gegensätze, keinen Kampf, keinen Bruch, sie kennt nur die unbewegte Stimmung hingebender Frömmigkeit, die, selber gegensatzlos, auch in den mannigfachsten, zahlreichsten Personen sich nur auf eine einmüthige, unterschieds- und gegensatzlose Weise manifestirt. Judas Ischarioth, Satanas und die gefallenen Engel, die Pharisäer und die Geisselknechte können wir zum Theil kaum als solche Gegensätze gelten lassen, zum Theil ist auf sie schon das, was wir oben über den Einfluss des dramatischen Elementes auf die heilige Kunst sagten, anzuwenden. Dieselbe Unterschiedslosigkeit, dieselbe Einfarbigkeit, wenn ich so sagen darf, des Inhaltes ist es auch, welche das Genre zur letzten Entwickelung des Dramatischen ungeeignet macht. Die holländischen Genrebilder führen uns allerdings viele verschiedene Personen vor, die mitunter selbst in den lebhaftesten Konflikten begriffen sind. Aber bei Lichte besehen bedeuten sie, wie die Heiligen in der kirchlichen Malerei alle Ein und dasselbe; im Grunde sind sie alle dieselben. Wie diese, so sind auch die agirenden Personen des Genre, seien es nun Bauern oder Bürger, Kneipwirthe oder Bettler, durchaus unterschiedslos gegeneinander; die Substanz des Einen ist zugleich die des Andern und die gemeinsame Substanz Aller. Konflikte, sagten wir, kämen allerdings vor; aber diese Konflikte beruhen auf keinem innerlichen Unterschied und Gegensatz. Wenn sich die Bettler um Brod schlagen, oder die Spieler bei den Karten, oder wenn es bei Gelagen zu Raufereien kommt, so ist dies im Grunde ganz gleichgültig; Spannung, ein innerlicher Kampf und Konflikt ist deshalb nicht vorhanden; man weiss, im Augenblicke darauf vertragen sich die Leute wieder aufs herrlichste, als ob nichts vorgefallen; und selbst wenn es blutige Schläge setzt, so schlägt jeder im Andern gewissermaassen nur sich selbst; eine Rauferei ist im Grunde nichts, als die gemüthliche Selbstbewegung eines gemeinsamen und allen agirenden Personen gleichmässig zu Grunde liegenden Principes, und mit dem innerlichen Konflikte einer tiefen wesentlichen Spannung und Verschiedenheit der Interessen fehlen jenem Genre die Hauptelemente einer wahren und ächten dramatischen Darstellung; denn, obschon manches Drama eben nur eine Rauferei ist, so ist doch eine Rauferei noch lange kein Drama.

Es muss somit für die dramatische Malerei ein anderes Gebiet, mit einer anderen Welt von Stoffen, einem anderen Kreise von Gegenständen geeignet erscheinen und dies neue Gebiet ist die Geschichte. Die geschichtliche Malerei ist diejenige Gattung, in welcher allein die dramatische Form der Malerei sich vollständig realisiren und zu ihrer letzten Vollendung gedeihen kann, und, wenn unsere Hoffnungen uns nicht trügen, gedeihen wird; sie ist wesentlich dramatisch, in ihr waltet, wie Lemmatsch einmal sagt, die Poesie der That. Es beruht dies auf dem Wesen und der Natur der Geschichte selber, die den Bedingungen der dramatischen Darstellung am vollständigsten entspricht. Denn, halten wir zunächst an dem Begriffe der Handlung im Allgemeinen fest, so ist gerade in jedem Augenblicke und an jedem Punkte der Geschichte jene untrennbare Einheit der die Aeusserlichkeit durchweg bestimmenden Innerlichkeit und der der Innerlichkeit zum lebendigen, selbstständigen Organe dienenden Aeusserlichkeit vorhanden, die wir schon oben mehrfach besprochen haben. Die grossen Momente der Geschichte sind die Offenbarungen dieser Einheit, in welcher die ganze Welt der Erscheinungen nur als ein Ausdruck der in ihr waltenden Ideen auftritt und die somit dem Maler, vorausgesetzt, dass jene den Anforderungen der Schönheit genügen, die beiden wesentlichen Elemente künstlerischer Darstellung in reicher Fülle zubringt. Die ganze Weltgeschichte besteht aus Thaten, in denen sich diese Einheit offenbart; sie ist selber eine That des Geistes.

Was nun ferner die zweite Bedingung der dramatischen Darstellung betrifft, so scheint auch für die Erfüllung dieser keine andere Sphäre von Gegenständen so geeignet zu sein, als die der Geschichte. Denn die Geschichte ist ja selbst nichts anderes, als der Verlauf fortwährender Kämpfe um die Ideen, die in ununterbrochener Folge und Entwickelung auftreten, und indem sie sich zu einer bestimmten Geltung durchzusetzen suchen, oft die ganze Welt in Bewegung setzen. In ihr entwickeln sich Konflikte der tiefinnerlichsten Art, die auf den höchsten und heiligsten Interessen der Menschheit beruhen und die deshalb auch für die letztere eine ewige, unwandelbare Bedeutung bewahren werden. Es offenbaren sich in ihr die tiefsten geistigen Gegensätze, deren Prozess und Kampf und Vermittelung ihr eigentliches Leben ausmachen. Nun hat man zwar gesagt, die Malerei sei nicht geeignet, solche „geistigen

Gegensätze" der Zeiten darzustellen und zu einer lebendigen konkreten Anschauung zu bringen. Dabei hat man aber nicht bedacht, dass von einer abstrakten Existenz solcher Gegensätze in der Geschichte überhaupt gar nicht die Rede sein kann; dass die Ideen in der Geschichte ja nicht nackt gleichsam umherfliegen, sondern dass sie immer und ohne Ausnahme, wo sie nur auftreten, auch sogleich zu einer realen, konkreten, sinnlichen Erscheinung gelangen, die eben nur ihnen eigenthümlich und deshalb auch charakteristisch und zu künstlerischer Darstellung wohl befähigt ist. In der Geschichte leben und existiren die Ideen nur in sofern, als sie Gestalt und Form gewinnen, und nur in sofern sie sich in ihrer äusseren Erscheinung erkennen und fassen lassen, nur in sofern kann man von ihrem Leben und ihrer Wirksamkeit in der Geschichte sprechen. Was Ranke einmal sagt: „Es ist zuweilen als träten die Ideen, welche die Dinge bewegen, die geheimen Grundlagen des Lebens, einander sichtbar gegenüber", das, glaube ich, könnte man füglich von allen Ideen in der Geschichte sagen. Denn es scheint mir jede Idee in der Geschichte sich sogleich in bestimmte Erscheinungsformen umzusetzen und zu verkörpern; sie beseelt Persönlichkeiten und Individuen, denen sie dann auch ihre eigene Bestimmtheit, ihren eigenen Charakter aufdrückt; sie bildet sich durch in ganzen Nationen, Stämmen und Ständen, in besonderen Kreisen des Lebens und der Gesellschaft; sie ruft besondere Zustände und Verhältnisse hervor, denen sie auch eine entsprechende Weise der Erscheinung mittheilt. Eben so werden die Gegensätze solcher Ideen, ihre Kämpfe und Konflikte, nur durch und an Individuen, ihre Vermittelung und Einigung nur durch Umgestaltung von Zuständen und Verhältnissen realisirt. Ein abstraktes Verhältniss, ein dialektischer Kampf oder eine spekulative Lösung derselben existirt gar nicht. Dies Alles aber ist darstellbar und die Malerei kann die Ideen der Geschichte, ihren Kampf und ihre Versöhnung zur Erscheinung bringen, ohne ihren Bereich der sinnlich-künstlerischen Anschauung auch nur auf einen Augenblick verlassen zu dürfen. — Dies die Möglichkeit einer wahrhaft dramatischen Geschichtsmalerei; die Würde und die kunstgeschichtliche Bedeutung derselben stellt sich nach dem Vorhergehenden von selbst heraus.

Es sei mir bei dieser Gelegenheit gestattet, hier eines mir von Herrn Dr. Wolfgang Menzel gemachten Vorwurfes zu erwähnen, den ich, wenn er mich wirklich träfe, als einen sehr gegründeten und gerechten anerkennen würde, und dessen ich hier um so eher gedenken darf, als derselbe, wenn er gerecht wäre, zugleich die ganze Kunstgattung treffen würde, auf welche in den obigen Zeilen Bezug genommen ist. Hr. Dr. Menzel sagt nämlich in einer Beurtheilung meines oben angeführten Buches (Literaturblatt v. J. 1848. No. 70. S. 278) in Bezug auf mich wörtlich: „Es thut uns aufrichtig leid einem Schriftsteller über die Kunst, der in jeder Hinsicht beweist, dass er bona fide schreibt, sagen zu müssen, er habe das Ziel der Kunst verfehlt, wenn er ein anderes für möglich hält, als — die Schönheit. Von der Schönheit aber spricht er gar nicht. Er spricht immer nur von der Versöhnung des Objektiven und Subjektiven im geschichtlichen Faktum u. s. w." Ich freue mich sehr, mit dem wohlwollenden Beurtheiler trotz mannigfaltiger anderweitiger Differenz unserer Ansichten, in dem Einen ganz übereinstimmen zu können, dass die Schönheit das einzige Ziel der Kunst sei. Um so mehr muss ich es aber bedauern, dass demselben mehre Stellen meines Werkchens, in denen gerade dieselbe Ueberzeugung, und zwar in sehr bestimmter Weise ausgesprochen wird, entgangen zu sein scheinen. So S. 69: „Die Kunst stellt nicht dar, weil etwas gut, moralisch, tugendhaft ist, sondern weil es darstellbar, für die schöne Darstellung geeignet und mit der künstlerischen Schönheit verwachsen ist." Ferner S. 177 in ganz bestimmter Beziehung auf die geschichtlichen Gegenstände der Kunst; „der Künstler wird nur zu solchen Gegenständen greifen, die innerhalb der Bedingungen eines bestimmten Faktums, bestimmter Persönlichkeiten, einer bestimmten geschichtlichen, wie allgemein menschlichen Bedeutung zugleich auch die Bedingungen malerischer Schönheit enthalten und den gewünschten Eindruck ästhetischer Erregung und Befriedigung versprechen. Der Maler malt ja nicht Geschichte, weil sie Geschichte und als solche ehrwürdig und nützlich ist; sondern er nimmt seine Gegenstände aus ihr, nur insofern sich in ihnen die Idee des Schönen erkennen lässt und sie selbst sich zu künstlerischer Darstellung eignen." Und wenn Hr. Dr. Menzel im beabsichtigten, sehr stark betonten, Gegensatze zu meinen und den Berliner Kunstansichten überhaupt am Schluss seiner Beurtheilung ausruft: „Weder das kunstgeschichtliche Interesse am Meister, noch das geschichtliche Interesse des Inhalts vermag einem Bilde wahren Werth zu geben, dieser kann nur in seinem specifischen Kunstwerth liegen," so kann ich darin nichts anderes finden, als was ich selbst mit den Worten ausgesprochen habe (S. 72.): „das Kunstwerk — ist als Kunstwerk nichts werth, wenn es durch etwas Anderes, als durch die Kunst gefällt. Gut ist es nur, wenn es nur durch die Kunst gefällt."

Dies die mir gemachten Vorwürfe. Mit denen, die zum Schluss unserer guten Stadt Berlin und ihren Kunstansichten gemacht werden, verhält es sich nicht viel anders. Dass „das Berliner Museum in Bezug auf schöne Bilder mit den Gallerien in Dresden, München, Wien, Paris u. s. f. nicht konkurriren kann," ist ein allerdings trauriges, zugleich aber auch unverschuldetes Faktum; dass man nun aber in Berlin, wie Hr. Dr. Menzel S. 279 meint, „den Mangel des Schönen durch das vergötterte Geschichtliche zu ersetzen trachte," dies ist ein Vorwurf, der mir, in solcher Allgemeinheit ausgesprochen, ungerecht zu sein und auf einer Täuschung oder einem Missverständnisse zu beruhen scheint.

Das Herder-Zimmer im Schlosse zu Weimar.

Bekanntlich sind vier Zimmer im grossherzoglichen Schlosse zu Weimar dem Andenken der vier grossen Dichtergenossen aus der Zeit Carl August's gewidmet. „Schiller" und „Göthe" sind von Neher bearbeitet, „Wieland's" Zimmer hat Preller mit Landschaften geschmückt, zu denen Oberon die Staffage geliefert, das „Herder"-Zimmer, das letztvollendete in der Zeitfolge, verdankt seinen Hauptinhalt dem Maler Gustav Jäger, Director der Kunstschule in Leipzig. Die ihm angewiesenen Räume beschränken sich auf ein etwa 4½ Fuss hohes rings umlaufendes Fries, davon jede der vier Seiten (zwei schmale, zwei breite) in drei Felder getheilt wurde. Gegenüber dem unbegrenzten Raume, auf welchem sich denkend, dichtend und handelnd Herder bewegte, erscheint es fast unmöglich, innerhalb der gegebenen Schranken nur bis zur Andeutung des Nothwendigen zu kommen: ich glaube, dass es Jägern durch eine glückliche Conception gelungen ist, die Hauptzüge seines Dichters zu fassen, so dass wir etwas Wesentliches nicht vermissen werden.

Dem Mittelbild jeder Wand gab er einen allegorischen Inhalt und gewann damit das Mittel zur Bezeichnung der verschiedenen Richtungen von Herders literarischer Thätigkeit: nach Griechenland und dem Orient, nach Dichtkunst und Geschichte, nach Sage und Legende und nach Theologie und Humanität.

An der Wand dem Eintretenden gegenüber ist das Mittelbild eingenommen von Minerva und Harpokrates. Sinnend auf Werke des Friedens — denn der Oelbaum sprosst neben ihr und die Spitze der Lanze ist zu Boden gesenkt — sitzt da die Schutzgöttin Athens, während der ägyptische Gott des lautlosen Wirkens der Natur, der Lotosblume entschwebend, den Finger am geschlossenen Mund, in der Rechten das reiche Füllhorn, an ihr vorüberzieht. Um nun diesen Gedanken noch weiter zu versinnlichen, wählte Jäger von Herders Gedichten zunächst aus den „Sagen der Vorzeit“ den „Schwan des Paradieses“, wie derselbe dem Henoch (der ihn als Kind im Paradiese gesehen) eine Feder bringt, um damit die ersten Offenbarungen, die Bücher der Zukunft zu schreiben, zur Warnung für die in die Sünde sich blind hinstürzende Menschheit. Eine einfache durch die Schönheit des jugendlichen Henoch gehobene Darstellung.

Für das griechische Leben wählte Jäger Herders Abhandlung; Homer, ein Günstling der Zeit. Hier galt es mit wenigen Zügen die Wirkung des Sängers der Iliade, der Griechenland seine Götter gegeben, zu schildern. Diese erscheinen in der Ferne am Himmel, während der blinde Dichter, auf die Lyra gestützt, von ihnen erzählt. Zu seiner Linken sieht man zwei ergraute Sänger, Vorgänger Homer's, die die Ueberlieferungen aus ältester Zeit gesammelt, die Quellen seiner Dichtung; vor ihm aber knieen Jünglinge, die mit durstigem Ohr seine Worte aufnehmen, um als Rhapsoden sie weiter zu tragen; an sie reihen sich Leute aus dem Volk, Hirten, Jäger, Fischer, in deren Arbeit- und Bedürfnissleben die Dichtkunst den Strahl der Freude und der Bildung senkt. Auf der andern Seite sind Weise, Gesetzgeber, Krieger und Herrscher die zu Gedanken, Entschluss und That die Weisung vom Sohn des Apollo erhalten zu wollen scheinen, und Maler, Bildhauer und Baumeister, die mit gespanntester Aufmerksamkeit seinen Schilderungen folgen. Selbst die Muse der Geschichte lauscht seinem Gesang und sammelt daraus in ihre Rollen die Begebenheiten der Vorzeit.

Auf der gegenüberstehenden Wand bilden Poesie und Geschichte den Mittelpunkt, zwei Gestalten, ebenso geistvoll und schön in Anordnung und Bewegung, als charakteristisch in ihren Zügen. Auf festem Grunde, und fest auf ihren Arm gestützt, die Rechte zum Schreiben bereit auf dem aufgeschlagenen Buche, sitzt die Geschichte, den sichern Blick unverwandt gradaus auf die wirkliche Welt, auf die Begebenheiten an der Oberfläche des Erdballs gerichtet; zu ihren Füssen liegen die Zeichen weltlicher und geistlicher Macht mit der Erinnerung an den Kampf um die Herrschaft und die Bücher mit dem Inhalt vergangener Zeiten. Neben ihr, von Wolken getragen, von freiem Flügelschlag gehoben, mit dem Blick im unendlichen Jenseit schwebt die Dichtkunst, die Saiten der Harfe rührend, zum Zeichen dass für ihre Anschauungen und Empfindungen die gewöhnliche Rede nicht bewegt und klangvoll genug ist. Die beiden Bilder rechts und links sind aus dem Cid genommen. Das grössere stellt die Unterwerfung der maurischen Könige dar, wie deren Abgesandte reiche Geschenke an Waffen und Rossen dem Cid Campeador darbringen, von ihm aber an den König gewiesen werden, als an seinen Herrn, der, umgeben von seinen Söhnen und den geistlichen und weltlichen Räthen der Krone, auf seinem Throne die Mitte des Bildes einnimmt. Das kleinere Bild zeigt uns Cid als Greis vor seinem Ende, wie ihm der heil. Petrus erscheint. Es würde sich allerdings hiebei die Frage aufwerfen lassen, warum an dieser Stelle nichts an den Verfasser der „Ideen zur Geschichte der Menschheit“ erinnert, wodurch in gewisser Beziehung die Geschichte eine neue lebenvolle Gestalt erhalten, der Gedanke natürlicher und nothwendiger Entwickelung der Erscheinungen des Menschenlebens im grossen Ganzen zuerst angeregt worden? Sollte auch in der Vereinigung von Poesie und Geschichte, wie sie der Cid bietet, ein Beweggrund für die getroffene Wahl liegen, so ist doch keine Frage, dass die andere Beziehung zur Bezeichnung von Herders Geist ergiebiger gewesen sein würde.

Die allegorischen Figuren in der Mitte der den Fenstern gegenüberstehenden Wand sind Sage und Legende. Die Sage, eine jugendliche, weibliche Gestalt einen Blumenkranz im aufgelösten Haar, auf eine aus roh bearbeiteten Aesten zusammengefügte Lyra gestützt, schaut sinnend herab zu einem Bach, der an ihren Füssen vorüberrauscht, als ob er im Murmeln seiner Wellen ihr Kunde brächte vom Weg den er durchlaufen, von den Dingen, die er gesehen und erlebt. Es ist eine eigenthümliche Auffassung der Sage, und ich gestehe, dass ich diese nicht erkannt haben würde, dass ich mir die Zeichen des Alters, ja selbst etwas Dunkles, Unheimliches, wenigstens ganz Fremdartiges nicht von dem Bilde der Sage trennen kann. Die Gestalt neben ihr, in halbknieender Stellung, einen Rosenkranz über den Schleier, der Haupt und Brust bedeckt, in der einen Hand eine Lilie, in der andern eine Schriftrolle mit dem Kreuz, von nonnenhaftem Aussehen, den Blick andächtig erhoben ist die Legende, wie sie in dem Eingang zu Herders Legenden als „Führerin“ auftritt.

Die Nebenbilder sind beide aus diesen Legenden genommen. Das eine aus der Legende „die Fremdlinge“, und ihr Inhalt ist die Verbreitung des Christenthums im Norden. Der junge Benedictiner Columbanus zieht, gestärkt durch den Segen des Abtes Comogallus von Schottland aus, mit seinen Gefährten Kreuz und Evangelium über das Meer zu tragen. Während er und Einige mit ihm noch Abschied nehmen vom Kloster, steigen Andere schon in's Schiff; Christus schwebt mit der Kreuzesfahne dem Schiff voraus, in den fernen Bergen sieht man die Geister Ossians und Fingals zornig und trauernd sich zurückziehen.

Die andre Legende ist „das Bild der Andacht,“ und Jägers Bild davon eines der schönsten in der ganzen Reihenfolge. Der griechische Maler Sophronios war Christ geworden und hatte sich vielfältig bemüht, das Ideal der Mutter Christi auf die Tafel zu bringen, und sich desshalb, aber immer vergebens, an die antike Kunst um Auskunft über die Gestaltung derselben gewandt. So sehen wir ihn, umringt von Statuen und Büsten des Alterthums, vor seiner Staffelei ermattet in Schlummer gesunken. Da erscheint ihm die Himmelskönigin im Geleite von Engeln, auf dem Arm den göttlichen Knaben und der Unterschied zwischen christlicher Kunst und antiker wird ihm plötzlich klar und keine Venus und Niobe, keine Nemesis und kein Amor stellen sich mehr vor die Bilder des neuen Glaubens.

Auf der vierten Wand galt es, den eigentlichen Lebenspunkt Herders zu beleuchten, das Transscendentale und das praktische Christenthum. Die allegorischen Gestalten sind Theologie und Humanität. Es ist fast anzunehmen, dass diese Aufgabe von allen die schwierigste gewesen. Denn wenn auch Theologie sichere Anhaltpunkte für die Darstellung liefert, so bleibt doch das Bild der Humanität fast ganz ohne festen Umriss. Jäger scheint durch den Gegensatz beide Begriffe haben bezeichnen wollen: die Humanität ruht auf der Erde und wendet sich nach oben; die Theologie, beflügelt, schwebt in den Wolken und wendet den Blick nach unten, wohin auch die Gaben der zum Segen erhobenen Rechten gehören. Auf ihrem Schooss hat sie das Evangelium mit dem „Logos“; die Humanität aber auf ihrer Tafel einzig das Gebot der Liebe; Jene eine dreifache Flamme auf ihrem Haupt, Diese über dem ihrigen einen Stern, vielleicht zur Andeutung des Unterschiedes von eigner und von fremder Erleuchtung. Inzwischen ist nicht zu verkennen, dass

die Hauptschwierigkeit, die Bezeichnung der Humanität als der Verwirklichung des Princips der reinen Menschlichkeit, durch die gewählte Darstellung nicht gehoben ist. Glücklich ist die Wahl des „barmherzigen Samariters“ für eines der Seitenbilder, indem hier nicht nur die Humanität im reinsten Lichte erscheint, sondern auch noch durch die tiefen Schatten der Inhumanität, welche Levit und Hoherpriester werfen, bedeutend gehoben wird. Ebenso glücklich ist die Wahl des theologischen Bildes, der „Transfiguration auf dem Berge Tabor“, um das übernatürliche Wesen Christi auf das Sprechendste zu bezeichnen. Die Anordnung ist, so dass Moses und Elias von der Linken heranschweben, während die drei Apostel zur Rechten Christi knieend emporschauen, dieser aber, beide Arme erhoben ausbreitend, von einer Glorie umflossen, aber auf festem Grunde, vor ihnen steht.

Der Eindruck, den diese Gemälde machen, ist durchaus edel und wohlthuend; sie entsprechen ganz dem klaren, milden, allem äusserlichen Schein abholden, in Empfindung und Ausdruck wahrhaftigen Geiste Herders. Allerdings kommt ihnen die Neuheit der Aufgabe zu Statten; denn nur selten dürfte Herder von der bildenden Kunst in Betracht gezogen sein; aber auch davon abgesehen leuchten die Verdienste von Jägers Werk: grosse Einfachheit der Composition, klare und geschlossene Anordnung, Schönheit der Formen und in den Bewegungen ein sehr gehaltenes Maass; in der Färbung ist es licht und leicht und harmonisch ohne stark wirkende Farben und Gegensätze, ohne Manier aber auch ohne die Absicht der Naturnachahmung; die Behandlung gleichfalls nicht auf den natürlichen Effect des täuschenden Hervortretens gerichtet, mehr im Sinne des Basreliefs (wie es für einen Fries sich gehört) als des Hochreliefs gehalten, das der Naturalismus erfunden.

Soviel mir bekannt, wird eines der Bilder (Poesie und Geschichte) nächstens im Kupferstich herauskommen; möchten ihm bald die andern, wenigstens der Sophronios, folgen!

Ausser diesen Gemälden enthält das Zimmer an Kunstwerken noch zwei Sculpturen: die Büste Herders von Ludwig Schaller und „die Andacht“, eine knieende weibliche Kindergestalt von v. Hoyer, beide aus Marmor von Carrara. **ef.**

Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters.

Im Deutschen Kunstblatt, 1850, No. 17. S. 133. und ferner No. 26. S. 206. bespricht Kugler wiederholt die kunstreichen „bronzenen Grabplatten des Mittelalters“, nachdem er dieselben schon früher in seiner Pommerschen Kunstgeschichte, 1840, (Balt. Stud. VIII. 1.), S. 179., und in seinem Handbuch der Kunstgeschichte, in beiden Aufl., S. 592. und 622., auf dieselbe Weise behandelt hat. Es geht aus allen diesen Stellen unbezweifelt hervor, dass Kugler, und mit ihm gewiss viele Kunstfreunde, alle mittelalterlichen, metallenen Grabplatten für Werke einer und derselben Kunstthätigkeit oder Fertigkeit hält: der Beweis liegt schon darin, dass er die im Kunstblatt No. 17 von ihm angezeigten, jüngst in Holzschnitt herausgegebenen 140 englischen Monumente für gleiche Arbeit mit den berühmten, auch von ihm besprochenen, norddeutschen Kunstdenkmälern hält, obgleich diese völlig verschieden von jenen sind, und es jetzt scheint, als wenn England kein Denkmal in der bekannten norddeutschen Kunstweise aufzuweisen hat.

Die Gleichstellung aller mittelalterlichen metallenen Grabplatten ist aber durchaus unrichtig und hat einen höchst schädlichen Einfluss auf die deutsche Kunstgeschichte, indem eine scharfe Scheidung und Beobachtung viel wichtiger ist, als es auf den ersten Blick scheinen mag, ja eine absolute und grosse Wichtigkeit hat. Man muss die mittelalterlichen metallenen Grabplatten sowohl nach dem Metall, als nach der Art der Arbeit strenge in mehrere Classen scheiden, von denen jede, wie es scheint, einen bedeutenden neuern Kunstzweig hervorgerufen hat.

In den norddeutschen Ländern, so weit der Ziegelbau reicht, fehlt es fast ganz an jenen monumentalen und decorativen Steinbildern, welche in Süddeutschland überall stehen; es giebt nur wenige Beispiele, dass steinerne Statuen zum Schmuck der Architektur benutzt worden wären; in Lübeck findet man z. B. einige Beispiele in und an den Kirchen zum Heil. Geist und S. Katharinen; in Mecklenburg ist dagegen kein einziges Beispiel bekannt. Eben so verhält es sich mit den Grab-Monumenten mit ganzen Figuren, die nie in Stein, sondern nur in einzelnen Beispielen in Messingguss erscheinen, z. B. im Dome zu Lübeck die Statue auf dem Grabe des Bischofs Heinrich von Bokholt († 1341) und in der Dominikaner- oder Schwarzen-Kloster-Kirche zu Wismar die Statue auf dem Grabe der Herzogin Sophie von Mecklenburg († 1504); eine andere, die früher auf dem Grabe des Bischofs Gottfried v. Bülow († 1314) im Dome zu Schwerin stand, ist im 14. Jahrh. von dem Grabe genommen und im vorigen Jahrh. eingeschmolzen. Dagegen ward durchgehends Eichenholz mit Gold- und Farbenschmuck zu Statuen in Altären, Tabernakeln etc. verwandt.

So glatt nun, wie die Wände der Ziegelbauten, sind auch alle Denksteine. Man nahm in den ältesten Zeiten grosse schwedische Kalksteinplatten und grub die für die Denkmäler bestimmten Darstellungen mit Linien in den Stein. Die nördlichen Länder besitzen viele vortreffliche Arbeiten dieser Art, jedoch kein einziges Relief aus alter Zeit, d. h. bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts.

Zur Zeit der höchsten Ausbildung des Spitzbogenstyls und aller ihn begleitenden Künste kamen aber im nördlichen Deutschland zur Herstellung von Grabplatten die beiden Künste zur Anwendung und Ausbildung, die ich in der Ueberschrift an die Spitze dieser Zeilen gestellt habe.

Ich muss nämlich gegen Kugler entschieden in Abrede nehmen, dass es in Norddeutschland „bronzene“ Grabplatten gebe; ich glaube nicht, dass hier die „Bronze“ je zu Grabplatten in Anwendung gekommen ist. Ferner muss entschieden verneint werden, dass die grossen Grabplatten, welche Kugler meint, „gravirt“ seien, insofern man unter Graviren die Darstellung eines Gegenstandes durch Eingrabung der Umrisslinien in die volle Platte versteht.

Dagegen entstand im 14. Jahrh. in Norddeutschland eine neue Kunst, welcher man keinen andern Namen als Messingschnitt geben kann und der im 15. und 16. Jahrh. auch wohl in Stein nachgeahmt ist. Alle jenen berühmten, grossen Grabplatten, welche Kugler bespricht und meint, sind nämlich alle aus Messing, nie aus Bronze, weil Bronze und Kupfer für diese Darstellungsart viel zu weich sind; ferner sind die Darstellungen nicht durch eingravirte Umrisslinien, sondern durch Aussparung der ganzen Bilder zur Anschauung gebracht. Es sind Messingplatten, auf deren polirter Oberfläche die darzustellenden Gegenstände mit starken Umrissen abgegraben wurden und in glatter, gleicher Fläche stehen blieben, der Grund dagegen bis zu einer gewissen Tiefe durch Schaben oder Graben vertieft, das Darzustellende also durch Aussparen zur Anschauung gebracht ward. Man kann diese Arbeit nicht anders als Messingschnitt nennen und sie ist dieselbe, die noch heute bei Wappen etc. in der Buchdruckerei angewandt wird. Das Verfahren bei dem Messingschnitt ist also wesentlich dem Verfahren bei dem Holzschnitt gleich, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass in diesem Messingschnitt die erste Veran-

assung zum Holzschnittdruck und zur Erfindung der Buchdruckerkunst liegt.

Diese Ansicht hat schon Sotzmann beiläufig in seiner „Aeltesten Geschichte der Xylographie und der Druckkunst" in v. Raumer's Histor. Taschenbuch, VIII. 1837. S. 490. ff. aufgestellt. Er nennt die Kunst des Messingschnittes, nach Plinius Vorgange, opus interrasile, und beginnt mit derselben folgerecht die Geschichte der Druckkunst, sowohl mit Holzschnitt, als mit Lettern. Ich habe darnach in den Jahrbüchern des Vereins für meklenburg. Geschichte und Alterthumskunde, XII. 1847. S. 479. diesen Gegenstand weiter verfolgt und durch die Scheidung zwischen Messingschnitt und Kupferstich festzustellen gesucht.

Diese ungewöhnlich kunstreichen Grabplatten in Messingschnitt sind bisher nur in Norddeutschland und Dänemark beobachtet und lassen sich zählen. Kugler scheint nur die drei Platten: zu Stralsund, Thorn und eine in Lübeck zu kennen. Es sind deren aber viel mehr bekannt. In den verschiedenen Kirchen Lübeck's habe ich einmal zwölf gezählt. Die Doppelplatte auf den Gräbern der Lübecker Bischöfe Burchard v. Serken († 1317) und Johann v. Mul († 1350) im Dome zu Lübeck, welche jetzt in Milde's Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, Heft I., ganz abgebildet und in einzelnen Theilen in Contre-Druck wiedergegeben ist, gehört zu den schönsten Erzeugnissen der Kunst des Mittelalters und des Spitzbogenstyls. Ihnen ganz ähnlich in Styl und Arbeit sind die beiden Doppelplatten (also 4 Platten) auf den Gräbern der Schweriner Bischöfe aus dem Hause v. Bülow im Dome zu Schwerin: die eine auf den Gräbern der Bischöfe Ludolf († 1339) und Heinrich († 1347), die andere auf den Gräbern der Bischöfe Gottfried († 1314), welche 1375 nachgesetzt ist, und Friederich († 1375). Die letztere Doppelplatte ist wahrscheinlich die grösste und schönste von allen, welche vorhanden sind. In der Kirche zu Ringsted liegt eine Platte auf dem Grabe des Königs Erich Menved und seiner Gemahlin Ingeburg (†† 1319), welche in „Antiqvar. Annaler" Kopenhagen III. 1820. Tab. I. abgebildet ist. Die beiden bekannten Platten: zu Stralsund auf dem Grabe des Burgemeisters Albert Hövener in der Nicolaikirche und zu Thorn auf dem Grabe des Burgemeisters Johann von Soest in der Johanniskirche sind vortrefflich und den Lübecker Platten auf den Gräbern weltlicher Personen ähnlich. Wenn ich nicht irre, liegt auch in Lüneburg eine solche Platte.

Dies dürften die Platten in Messingschnitt sein, welche sich im Norden finden. Es wäre wohl der Mühe werth, sie vergleichend zu untersuchen und zusammenzustellen. Als Quelle scheint Lübeck betrachtet werden zu müssen, nachdem man aus Boutell's „Monumental brasses of England" gelernt hat, dass England, wohin man sonst wohl den Ursprung dieser Arbeit verlegen zu müssen geglaubt hat, keine solche Platte besitzt.

Eine ganz andere Arbeit zeigen uns die Grabplatten in Kupferstich, wie wir sie nennen wollen. Dies sind Platten, welche ganz voll geblieben sind; diese Grabplatten sind Nachahmungen der alten Kalksteinplatten. Die darzustellenden Gegenstände sind, wie auf den alten steinernen Grabplatten, nur durch eingegrabene Umrisse, je nach Licht oder Schatten breiter oder tiefer, dargestellt und der ganze Grund, mit Ausnahme dieser Umrisse, ist stehen geblieben. Dieses Verfahren ist also wesentlich das beim Kupferstiche angewandte. Das Metall dieser Grabplatten ist bald Messing, bald Kupfer; jedoch scheint mit dem Fortschritte der Zeit das Kupfer mehr angewandt zu sein. Diese „gravirten" Platten, welche man allein so nennen kann, sind ohne Zweifel die Vorläufer des modernen Kupferstiches und dessen Druckes.

Es liegt also auf der Hand, dass die Scheidung der norddeutschen metallenen Grabplatten in Messingschnitt- und Kupferstich-Platten von der allergrössten Bedeutung für die Geschichte der Entwickelung der deutschen Kunst ist.

Von Kupferstich finden sich selten ganze Platten. Gewöhnlich sind einzelne Theile des Grabmonuments, wie die Figuren der Verstorbenen, Schilde, Helme, Inschriftstreifen etc., ausgeschnitten, gravirt und dann in Vertiefungen des Leichensteins eingelassen und befestigt. Solche Grabsteine finden sich in den Kirchen zu Stralsund und Lübeck viele, wenn auch Kugler sich solcher Arbeiten in Deutschland nicht „entsinnt." In Milde's Denkmälern I. ist eine grossartig reiche Platte auf den Burgemeister Tidemann Berk und seine Frau vom J. 1521 aus der Marienkirche zu Lübeck abgebildet. Auf dieser Platte sind alle Hauptdarstellungen gravirt, der Grund scheint aber in Messingschnitt gearbeitet zu sein, so dass hier beide Kunstzweige vereinigt erscheinen. In den Kirchen zu Wismar finden sich mehrere treffliche Wappen und in der Königskapelle zu Gadebusch findet sich auf dem Leichenstein das ganze Bild der Königin Agnes († 1432) mit Wappen und (jetzt nicht mehr vorhandener) Inschrift. Jedoch sind Arbeiten dieser Art in Norddeutschland so selten nicht und dürften sich allein in den deutschen Ostseeländern mehr finden, als in England.

Die jetzt bekannt gemachten 140 englischen Monumente in Boutell's „Monum. brasses" gehören alle der Classe des Kupfer- oder Messingstiches an.

Der Messingschnitt scheint ganz und allein dem 14. Jahrh. anzugehören; der Kupferstich (und Messingstich) beginnt im 14. Jahrh. und erhält seine grösste Ausbildung und Verbreitung im 15. Jahrhundert.

Diese Andeutungen werden genügen, um die grosse Wichtigkeit der alten Grabsteine in's Licht zu setzen und alle Forscher zu ermuntern, die metallenen Grabtafeln nach Zeit, Metall und Kunst zu untersuchen und bekannt zu machen, damit man einen sichern Grund gewinne, die wichtigen neuern Erfindungen des Holzschnittes (und der Buchdruckerei) und des Kupferstiches aus ihren wahren und ersten Veranlassungen zu entwickeln, abgesehen von dem innern und zeitgemässen Werthe, welche alle diese Denkmäler in sich tragen.

Schwerin. **Dr. G. C. F. Lisch.**

Steindruckwerk.

The Gallery of Illustrious Americans. Nach Daguerreotypen von Brady, lithographirt von d'Avignon, herausgegeben von C. Edwards Lester. Newyork 1850. Sechstes Heft, enthaltend: Bildniss und Biographie des Obersten Charles Fremont Preis: 20 Dollar (26 Thlr. 20 Sgr.) für die ganze Sammlung. Einzelne Portraits: 1 Dollar. Agent für Deutschland: Georg Westermann in Braunschweig.

Ein ganz ähnliches Unternehmen, wie das Weigel'sche, welches wir in No. 1. dieses Jahrgangs besprachen, unterscheidet es sich von demselben ganz durch den Charakter der Ausstattung und etwa noch durch die Anzahl der zu lieferden Portraits, welche hier auf 24 begrenzt ist, nicht aber durch die Idee. Denn auch dieser Galerie liegt die Absicht zu Grunde, den Mitlebenden vaterländische Zeitgenossen in möglichst getreuen Portraits vor Augen zu stellen, welches ebenfalls durch die Hülfe des Daguerreotyps geschieht. Charakteristisch verschieden aber ist, wie gesagt, die äussere Erscheinung eines Heftes der amerikanischen Unternehmung von der deutschen.

Die letzteren zeugen von deutschem Fleisse und deutscher Gründlichkeit, der mit einer gewissen Ehrerbietung an seine Grössen herantritt und nichts ungethan lässt, was geschehen kann, um sie in künstlerischer Vollendung darzustellen und prächtig auszustatten. Es ist ihm eine Ehrensache, hier das Beste zu leisten. Im Verein zu dreien treten die Bilder auf, nur von einem kurzen Textesworte begleitet. Eine angebundene Mappe umschliesst dies Heiligthum, das wie ein Haus- und Familienschatz zur sorglichsten Aufbewahrung auffordert. Anders tritt der Amerikaner auf. Er legt kein allzu grosses Gewicht auf die Kunstunternehmung, als solche. Bei ihm liegt der Hauptaccent auf der Verbreitung der Portraits für jedes Zimmer, ja für jedes öffentliche Lokal, für den Markt. Auf diese praktische Richtung deutet jeder Zoll der Ausstattung des Unternehmens hin. So hat man gleich die wohlfeilere Steinzeichnung gewählt. Und diese wird gewissermaassen in Zeitungspapier, aber nicht in altes, sondern in eigends dazu geschaffenes gehüllt, übergeben; denn jeder Umschlag zu einem Portrait, welche alle einzeln, jedes für sich, auftreten, ist inwendig und auf der Rückseite mit fünf Spalten dicht bedruckt: „ein fliegendes Blatt für Kunst und Kritik", wie die Ueberschrift sagt. So enthält der dem gegenwärtigen Hefte umliegende Deckel als Hauptstück eine sehr lebendig und anziehend geschriebene Lebensskizze des Malers Charles L. Elliott. Newyorker Adressen und Kunstanzeigen, die natürlich auf englische Art stark in das Gebiet der Nützlichkeitsartikel hineinstreifen, wie z. B. Gutta-Percha-Hüte und Angelgeräthschaften, füllen den Rest. So bildet der Umschlag ein in anspruchslosester Weise auftretendes, halbmonatlich erscheinendes Kunst-Journal, welches Edwards Lester redigirt. Noch zwei praktische Einrichtungen müssen wir hervorheben. Der Text der Biographien ist mit ziemlich grossen (Antiqua) aber schmalen Lettern gedruckt, so dass deren viele auf eine Zeile gehen und daher grössere Ausführlichkeit zulassen, als es auf den ersten Augenblick erscheint. Dann hat jedes Portrait in der Unterschrift zugleich das Facsimile des Dargestellten mitbekommen, welches mit Recht von Interesse zu sein pflegt.

Kommen wir endlich auf das Bildniss des vorliegenden Heftes selbst: es stellt den Obersten Fremont dar, welcher die Strasse nach Californien bahnte und durch mehrere gefahrvolle, kühne und erfolgreiche Expeditionen nach Oregon und den *rocky mountains* die Lücken unserer geographischen Kenntnisse ausfüllen half. Die Lithographie von d'Avignon nach dem Lichtbilde von Brady macht einen sehr guten Eindruck. Es finden sich zwar in dem Antlitz einige unmotivirte Schatten und Lichter, (wir möchten sie fleckige Stellen nennen) allein in der etwas derben und energischen Behandlung des Ganzen und insbesondere der Haare und der Kleidung liegt doch eine gewisse künstlerische Sicherheit, welche angenehm wirkt und trefflich mit dem freien und bestimmten Ausdruck des Kopfes zusammenstimmt.

Mit dem Obersten Fremont schliesst also das erste Viertel der Unternehmung ab. Es enthält ausserdem den General Taylor, den 11. Präsidenten der Republik, den Staatssekretair John Calhoun, Daniel Webster, Silas Wright und Henry Clay, der den Vorschlag zur Anerkennung der südamerikanischen Staaten machte. — Für das folgende Viertel stehen unter Andern in Aussicht: Audubon, Herausgeber eines grossen ornithologischen Werkes, Prescott, der Geschichtsschreiber, der General Scott, Dr. Channing, der Kanzler Kent, Devitt Clinton und Washington Irwing, dieser angenehme Romanschreiber, der auch bei uns genugsam bekannt ist.

Fr. Eggers.

Zeitung.

Berlin, im Jan. Folgende Bekanntmachung, die Kunst-Ausstellungen im Königl. Akademie-Gebäude betreffend, ist erschienen:

Des Königs Majestät haben mittelst Allerhöchster Ordre vom 18ten v. M. u. J. zu genehmigen geruht, dass die alle zwei Jahre stattfindenden grossen Kunst-Ausstellungen der unterzeichneten Akademie für die Zukunft am 1. September des betreffenden Jahres eröffnet werden. Indem die Akademie diese auf ihren ehrfurchtsvollen Antrag ergangene Allerhöchste Anordnung zur öffentlichen Kenntniss bringt, fügt sie zugleich hinzu, dass in Gemässheit derselben die Kunst-Ausstellung des Jahres 1852 am 1. September hierselbst eröffnet werden wird, und ersucht die geehrten Directionen der anderweitig in Preussen und den benachbarten deutschen Ländern stattfindenden Kunst-Ausstellungen, diese veränderte Zeitbestimmung, so weit dies für sie von Wichtigkeit sein dürfte, geneigtest beachten zu wollen. Das specielle Programm der hiesigen akademischen Ausstellung für 1852 wird seiner Zeit bekannt gemacht werden.

Berlin, den 14. Januar 1851. Königliche Akademie der Künste.
Prof. Herbig, Vice-Director.

Rom, 25. Dec. Es war vor einiger Zeit von den Ausgrabungen die Rede, welche die römische Regierung zu veranstalten beabsichtige, um die alte Via Appia von Rom bis Albano wenigstens für Fussgänger und leichtes Fuhrwerk benutzbar zu machen. Sie haben in der Gegend der gewöhnlich Roma vecchia genannten Ruinen begonnen, und der schnelle Fund schöner Architekturfragmente, einer, wenn auch mittelmässigen Statue und einiger Inschriften hat wenigstens grosse Hoffnungen auf reichere Ausbeute erregt. Doch nicht davon soll hier die Rede sein, sondern von einem wissenschaftlichen Unternehmen, das zum Theil diese Ausgrabungen erst angeregt hat. Jedem, auch dem flüchtigsten Beobachter entgeht nicht die Masse zum Theil sehr wohl erhaltener Ruinen, welche diese Königin der Strassen, namentlich in der Nähe von Rom und bis nach dem Albanergebirge hin, auf beiden Seiten einfassen. Noch mehr aber preist der Alterthumsforscher die Appia wegen der Masse von Sculpturen und Inschriften, die hier nun seit Jahrhunderten schon entdeckt wurden und entdeckt werden. Leider aber hat man, wie nur zu oft, über der Freude an dem was gefunden, den Ort des Fundes gänzlich vernachlässigt! Während also nur bei mässiger Berücksichtigung desselben die Appia uns klar und lebendig, und so vollständig, wie nur weniges aus der antiken Welt vor Augen stehen könnte, haben wir jetzt nur vereinzelte Notizen und Namen, die, ohne Basis und wissenschaftliche Begründung, meist völlig in der Luft schweben. Dies führte einen römischen Architekten und Maler, P. Rosa, auf den Gedanken, alle noch vorhandenen Spuren von Gebäuden sorgfältig zu verzeichnen, auszumessen, und auf einem grossen Plane der Strasse von Rom bis Genzano zu vereinigen, um auf diese Weise der wissenschaftlichen Erörterung für die Zukunft eine feste Grundlage zu gewähren. Die Ergebnisse seiner Arbeit sind schon jetzt, wo eben nur von sichtbaren Resten ausgegangen, an eine gelehrte Bearbeitung kaum noch gedacht ist, in vieler Beziehung überraschend zu nennen. Gleich in der Nähe der Stadt erscheint neben der Appia ein ganzes, bisher kaum beachtetes Netz von Vicinalwegen. Grosse Architekturfragmente, wenig ausserhalb Porta S. Sebastiano als mehr als eine Miglie vor Porta Capena, lassen sich auf den in der Geschichte mehrfach genannten Tempel des Mars beziehen, von dem aus so mancher römische Feldherr zur Unterjochung der Erde auszog. Die Basilica von S. Sebastiano wird in ihrer alten, bisher nicht gekannten Grundform, nämlich als dreischiffig mit zwei Reihen Kapellen zur Seite, nachgewiesen. Die Ruinen des Maxentius, in denen bisher Soldatenquartiere vermuthet wurden, erscheinen vielmehr als ein grosses, rundes Gebäude,

Tempel oder Grab, inmitten eines grossen von Hallen umgebenen Hofes. Der dritte Meilenstein müsste nach den neuesten Messungen gerade in das gaëtanische Castell beim Grab der Cäcilia Metella fallen, wodurch es wahrscheinlich wird, dass die Wahl dieser Oertlichkeit ihren Grund in dem Vorhandensein einer frühern Ansiedlung hatte, nämlich des durch Herodes Atticus begründeten Pagus Triopeius. Etwa zwei Miglien weiter trifft man Reste colossaler Mauern, die man bisher für ein Ustrinum, eine Bauanlage zur Verbrennung der Leichen hielt. Ein Blick auf die Fortsetzung des Plans lehrt uns das Irrthümliche dieser Annahme kennen. Nach dem siebenten, dann beim zehnten Meilenstein finden sich ähnliche Anlagen, es sind ständige, befestigte Militairquartiere, und auch das heutige Albano ist fast ganz innerhalb des Umkreises eines solchen Lagers erbaut. Die Villa der Quinctilier (Roma Vecchia) ist fast in ihrem ganzen Grundplan nachgewiesen. Wichtig sind dann besonders die Reste einer Station am neunten Meilensteine, die von Bovillae, den bisher kaum untersuchten Mauern von Aricia, ausgedehnte Bauten am Ufer des Nemisees. Andere Lokalitäten, wie die Villa des Seneca, die cluilischen oder clölischen Gräber, bekannt durch den Kampf der Horatier und Curiatier, scheinen sich ziemlich sicher bestimmen zu lassen, letztere z. B. durch den noch jetzt erhaltenen, nur wenig corrumpirten Namen der Pedica Cleria. Besonders reich ist endlich diese Arbeit auch an Ausbeute für die Form der antiken Gräber. Diese wenigen Andeutungen mögen genügen, um die Aufmerksamkeit schon jetzt auf diese Arbeit zu lenken, welche durch die bevorstehenden Ausgrabungen noch mehr an Bedeutung gewinnt, indem die Resultate derselben darin vollständig verzeichnet erscheinen werden. Das archäologische Institut hat es übernommen, im Laufe der nächsten zwei Jahre diese ansehnliche, nicht ohne Opfer mit der nöthigen Gründlichkeit durchzuführende Publikation zu bewerkstelligen, wofür es sich hoffentlich den Dank nicht blos der Gelehrten von Fach, sondern auch der jetzt wieder zahlreicher sich einstellenden Kunst- und Alterthumsfreunde verdienen wird. (B. N.)

Novitätenschau.

Essai d'une Analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre par Otto Mündler. Paris, Firmin Didot. 1850. 229 S. kl. 8. Preis: 3 Francs.

Die Industrie-Ausstellung aller Nationen.

Mit jedem Tage wächst die Spannung, welche der grossartige Gedanke der Industrie-Ausstellung aller Nationen hervorgerufen hat. Jedermann ist begierig zu erfahren, was nach allen Richtungen hin geschieht: was die Engländer und was die Franzosen vorbereiten? was die Amerikaner zu liefern denken? was aus Indien kommen wird? was in unsern Eisen- und Glashütten, Porzellan- und Thonwaaren-Manufakturen, Wollen-, Seiden-, Baumwollen- und Strumpfwaaren-Fabriken, Werkzeug- und Maschinenbau-Anstalten geschieht? wie es mit der Industriehalle, diesem Glaspalaste, vorwärts geht? wann sie fertig sein und ob die Ausstellung wirklich ein so grosses, schönes Schauspiel der Weltindustrie werden wird, wie man von allen Seiten hört?

Alle diese Fragen will die Leipziger Illustrirte Zeitung beantworten. Sie wird von Woche zu Woche das wachsende Interesse zu befriedigen suchen, das sich an die grosse Industrie-Ausstellung knüpft, wie sie schon seit Beginn der Vorkehrungen für dieselbe allwöchentliche Berichte über den Fortgang dieses grossartigen Unternehmens gegeben und alle Nachrichten zusammengestellt hat, welche für den Industriellen, wie für den Freund der Gewerbe und Künste wissenswerth erscheinen; sie wird nicht nur einen eignen technisch-gebildeten Berichterstatter nach London senden, sondern auch ihre Berichte mit Abbildungen der vorzüglichsten Ausstellungsgegenstände begleiten.

Zur vollständigen Erreichung dieses Zweckes fordert die Redaktion der Illustrirten Zeitung alle Industriellen, welche die Ausstellung beschicken wollen, auf, die Zeichnungen derjenigen Gegenstände an sie einzusenden, welche nach London bestimmt, theils durch Neuheit der Construction, theils durch industriellen Werth im Stande sind, Zeugniss von dem Standpunkte des betreffenden Industriezweiges abzulegen; sie wird dieselben durch ganz besonders hierzu befähigte Künstler in ihrer xylographischen Anstalt unter Leitung von Herrn Ed. Kretzschmar ausführen lassen, und wird um so grössere Sorgfalt auf die Schönheit des Holzschnitts verwenden können, je früher die Zeichnungen in ihre Hände gelangen. Ja sie wird die Abbildungen von solchen Gegenständen, deren Veröffentlichung dem Interesse der Aussteller nicht zuwiderläuft, in der Reihenfolge, wie sie eingesendet werden, selbst noch vor Eröffnung der Ausstellung erscheinen lassen, und so die Ausstellung früher eröffnen, als die Pforten des Londoner Industriepalastes sich aufgethan haben.

Es bedarf keines nähern Eingehens in die Vortheile, welche aus einer solchen Veranstaltung für die Aussteller erwachsen müssen: es wird denselben damit das Mittel geboten, den Zweck, welchen sie mit der Ausstellung ihrer Erzeugnisse verbinden, in noch weiterem Umfange und in erhöhtem Maasse zu erreichen, und während auf der Ausstellung selbst bei der ungeheuren Masse von Erzeugnissen aller Art die Wahrscheinlichkeit eines Uebersehens einzelner Gegenstände naheliegt, werden sie dagegen in den Abbildungen und Beschreibungen der Illustrirten Zeitung bei deren Verbreitung in fast allen Ländern der Erde zur allgemeinsten Kenntniss gebracht.

Aber auch für Nichtaussteller werden diese illustrirten Berichte, welche ein Musterbuch der Künste und der Gewerbthätigkeit aller Nationen bilden, die ihre Erzeugnisse der Prüfung und Beschauung ausgestellt haben, von hohem Nutzen, von unschätzbarem Interesse sein, indem sie eine Geschichte des Fortschritts der Künste und Gewerbe geben, wie noch kein Volk sie aufzuweisen hat.

Und wenn es nicht Allen vergönnt ist, die Schätze des Industriepalastes selbst in Augenschein zu nehmen, so wird doch die Illustrirte Zeitung Allen den Vortheil bieten, sich die Früchte der Industrie-Ausstellung aller Nationen zuzueignen, indem von Neujahr 1851 ab und für die Dauer der Ausstellung ein vierteljähriges Abonnement zu Zwei Thaler auf die Illustrirte Zeitung eröffnet worden ist.

Die Redaction der Illustrirten Zeitung.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 4. Montag, den 27. Januar. 1851.

Die Zugänglichkeit der Museen.

Wir haben unsern Lesern vor Kurzem von der Weihnachtsausstellung berichtet, welche der Künstler-Unterstützungsverein dem Publikum hier in Berlin in Gestalt von Transparentgemälden nach klassischen Meistern vorgeführt hat. Die heiligen Bilder, verbunden mit den getragenen Tönen klassischer Compositionen, welche vom Domchor ausgeführt wurden, gaben für das stets zahlreich versammelte Auditorium einen ernsten, erbauenden Genuss inmitten der Puppenspielheiterkeit eines lustigen Weihnachtsmarktes. Trotz des gegen alle andern Schaustellungen höheren Eintrittspreises versäumte nicht leicht Jemand den Besuch, und an den Sonntagen konnte der Zuschauerraum die Zuströmenden nicht fassen. Wie bei allen Gelegenheiten, ist auch hier das Sonntagspublikum ein anderes als das Werkeltagspublikum. Namentlich der Handwerkerstand, der noch am meisten auf die schöne Sitte der Sonntagsfeier giebt, ist dann da zu erblicken, wo man sein Gemüth entweder in ernster Erbauung dem Herrn oder in heiterer Zerstreuung der Fröhlichkeit widmet. Mit grossem Rechte wurde daher kürzlich in einer hiesigen, vielgelesenen Zeitung auf die Nothwendigkeit hingewiesen, auch im Theater den Sonntag durch die Aufführung klassischer Stücke zu heiligen. Es ist das gewiss eine des höchsten Institutes im Staate für die dramatische Kunst höchst würdige Aufgabe, deren Lösung unmittelbar in die Nationalerziehung eingreift. Aber sollten nicht auch die Institute für den Genuss der bildenden Künste dieses Beispiel nachahmen? Gewiss! Es giebt keine segensvollere Wirksamkeit eines Museums, als wenn es seine Pforten weit aufschlägt, damit ein Jeder, möglichst zu jeder Zeit, herantreten könne an die Zeugnisse des Genies, um sein Gemüth anzufüllen mit einem Stück Erhebung, um einen frischen Trunk zu thun aus dem Born der Schönheit, welcher dem Oberonsbecher zu vergleichen ist, der für die Mühseligkeiten und Kämpfe des Lebens erfrischt und stärkt.

Aber es sind nicht bloss die, welche die Wochentage mit ihrer Hände Arbeit ausfüllen, nicht bloss Beamte, denen „des Dienstes ewig gleichgestellte Uhr schlägt“, es sind die Mitglieder aller Stände, welche geistig oder körperlich arbeiten, es sind auch die Künstler, die ihren Studien in stiller Werkstatt obliegen, es sind endlich die durchreisenden Fremden, welche das Geschäft des Genusses haben, für die also der Sonntag ein Arbeitstag ist, kurz, es ist von Allen Niemand, der nicht die Zugänglichkeit der Museen am Sonntage, als eine höchst erwünschte und segensreiche Einrichtung begrüssen würde. Will man uns einwerfen, dass die Galeriediener nicht von ihrem sonntäglichen Gottesdienste abgehalten werden sollen, so verweisen wir auf Dresden, wo die Oeffnung der Museen nach der Kirche stattfindet und dafür bis in spätere Stunden dauert. Führt man an, dass man einen Tag zur nothwendigen Reinigung der Gebäude brauche, so bitten wir, wiederum das Beispiel von Dresden und auch von München nachzuahmen, wo der Sonnabend dazu bestimmt ist.

Dresden überhaupt scheint, nachdem es lange genug an dem grossen Uebelstande gekrankt hat, seine Sammlungen nur im Sommer öffnen zu können, mit der Nothwendigkeit der Abhülfe dieses Mangels für die nächste Zukunft auch die der grösseren Zugänglichkeit wenigstens eines Theiles der Kunstschätze erkannt zu haben. Denn schon seit dem vorigen Frühjahr sind die Hauptgalerien, statt bis 1 Uhr Mittags, bis 5 Uhr Abends geöffnet, welches wir München zur Nachahmung empfehlen, wo der Schluss der Pinakothek um 2 Uhr und der der Glyptothek gar um 12 Uhr, offenbar zu früh ist. Andere Dresdener Sammlungen freilich sind immer noch mehrentheils nur gegen Einlasskarten für sechs Personen zu sehen, so wie es uns überhaupt so vorgekommen ist, als sei das Dienstpersonal ein wenig auf Geldentschädigung von Seiten des Publikums angewiesen.

Am schlimmsten aber sieht es in dieser Beziehung in Wien aus. Die besuchteste Sammlung, die Gemäldesammlung im oberen Belvedere, ist dem Publikum nur zweimal wöchentlich in den Stunden von 10—4 Uhr geöffnet, was um so beschränkender erscheint, als der Besuch des Belvedere wegen seiner Abgelegenheit und der enormen Fiakerpreise ohnehin erschwert ist. Zugestanden muss freilich werden, dass den Fremden auch an den andern Normatagen (wie man in Wien sagt) der Zutritt gestattet ist; doch schliessen die Sonn- und Festtage unbedingt für Jedermann.

Wir haben diese wichtige Angelegenheit nur anregen wollen. Es wäre uns sehr lieb, wenn zur Sprache gebracht würde, was einem ausgedehnteren Schaugenuss hindernd in den Weg tritt. Wir sind überzeugt, dass sich manche Hindernisse beseitigen lassen. Nur möge man nicht geltend machen wollen, — was wir allerdings zugeben, — dass zahlreicher Besuch den Kunstwerken, besonders den Gemälden, schade. Denn das verschlossene Kunstwerk existirt nicht und es arbeitet ohnehin so

manches Andere mehr an der Hinfälligkeit desselben, als der Hauch der Menschen. Ehe diese ein Bild zu Tode hauchen, hat es vielleicht tausendfältiges geistiges Leben geweckt und genährt, und wer vermisst sich, die Empfänglichen und die Unempfänglichen zu sondern? **F. Eggers.**

Die innere Dekoration des Ausstellungsgebäudes in London.

In einer kurzen Mittheilung in No. 1, aus London wurde schon von dem Project gesprochen, die innere Ausmalung des Glaspalastes in bunten Farben auszuführen. Wir finden es um so interessanter, unsern Lesern einen Vortrag des Hrn. Owen Jones für diese Theorie mitzutheilen, als derselbe damit durchgedrungen ist, indem die Kommission seinen Plan genehmigte. In der englischen Presse, besonders den technischen Blättern, aber herrscht noch ein lebhafter Streit über seine Theorie und die Parteien warten mit Spannung auf den Erfolg des Versuchs.

„Seit Jahren hat das Verständniss der Farben reissende Fortschritte in Europa gemacht; nur England ist zurückgeblieben, was um so bemerkenswerther ist, als seine Maler einst gerade wegen der Farbengebung berühmt waren. Der Fehler liegt, fürchte ich, an uns selbst; wir haben diesen wesentlichen Theil der Baukunst theoretisch und praktisch vernachlässigt. Das Innere unsrer Häuser ist dem Tapezierer und Decorateur übergeben worden, und wenn ich auch gern zugebe, dass viele von ihnen Geschmack und Talent besitzen, so müssen wir doch bedauern, dass unsere Architekten nicht Etwas mehr von ihrem Wissen und ihrer Kunst diesem Gegenstande zugewendet, und lieber die Führung übernommen haben, anstatt sich leiten zu lassen. Wir fangen jetzt erst an die Bande abzuschütteln, in die uns das Zeitalter der allgemeinen Weisswaschung geschlagen hat. Jede Farbe, ausser reinem Weiss, wurde allgemein und wird noch heute vielfach als ein Beweis von schlechtem Geschmack betrachtet. Die Spuren von Farbe an den griechischen Denkmälern wurden, wie uns Allen bekannt, anfangs standhaft bestritten, und dann für das Werk späterer, barbarischer Zeitalter erklärt. Als diese Stellung nicht länger haltbar war, behauptete man, dass die Alten, obgleich der Form vollkommen Meister, von der Farbe nichts verstanden oder sie doch jedenfalls verkehrt angewendet hätten. Man sträubte sich, die lange gepflegte Vorstellung von dem weissen Marmor und der Einfachheit der Formen des Parthenon aufzugeben und weigerte sich dasselbe als ein durchweg gemaltes und mit einem höchst kunstvollen System von Ausschmückungen bedecktes Gebäude anzuerkennen. Die Architektur unserer vortrefflichen gothischen Kirchen hat ihre halbe Schönheit eingebüsst durch den gänzlichen Mangel an Farbe. Wer ohne Vorurtheil ein gothisches Gebäude betrachtet, das in Farben ausgeführt ist, wird genöthigt sein einzuräumen, dass er bis dahin die gothische Architektur gar nicht verstanden hat, und wird finden, dass viele der geometrischen Formen und Zusammenstellungen ihre volle Entwickelung allein durch die Farbe erhalten. Wir sind zu sehr gewohnt, das als das Rechte zu betrachten, was wir als das Hergebrachte um uns her beobachtet sahen; aber wie festgewurzelt auch die puritanischen Vorurtheile gegen die Farbe sein mögen, wir sind im Begriff sie abzuschütteln, und wenn wir das vollständig gethan haben, so ist kein Grund zu fürchten, dass England in dem Wettlauf mit andern Völkern zurückbleiben wird. Diejenigen, welche die ersten Schritte thun, mögen irre gehen, aber wie bei dem Sturme einer Festung die Brustwehr zuletzt auf den Leibern der enfants perdus erstiegen wird, so werden die Missgriffe derer, die es zuerst mit gefärbter Architektur versuchen, ihren Nachfolgern zu Gute kommen.

Ich brauche das Gebäude selbst nicht zu beschreiben. Den Meisten von Ihnen ist es bekannt durch seine wunderbare Ausdehnung, die Einfachheit seiner Bauart und die Vortheile, welche aus der Wiederholung einfacher Formen für die Grossartigkeit der Wirkung gezogen worden sind. Jetzt wünsche ich nur, darzulegen, dass diese Grossartigkeit noch erhöht werden kann durch ein Färbungs-System, welches durch das scharfe Markiren jeder Linie des Gebäudes die Höhe, Länge, ja die ganze Masse desselben grösser erscheinen lassen wird.

Die Natur des Stoffes, aus welchem das Bauwerk vorzugsweise errichtet ist, — nämlich Eisen, — erfordert Bemalung. Nach welchen Grundsätzen soll dies geschehen? Sollte einfaches Weiss oder eine Steinfarbe (die gewöhnliche Art, Eisen zu bemalen) hier zur Anwendung gerechtfertigt erscheinen? Man muss sich erinnern, dass die Südseite und das ganze Dach mit Segeltuch bedeckt werden wird, so dass da nur sehr wenig Licht und Schatten sein kann. Die Myriaden gleichlaufender Linien neben einander werden alle Unterscheidung verlieren und aussehen, wie eine dunkle Wolke, die über der Ausstellung hängt; eine Reihe von Pfeilern würde die Wirkung von einer weissen Wand machen, und es würde in einiger Entfernung rein unmöglich sein, einen Theil von dem anderen zu unterscheiden. Zudem würde diese Farbe den Nachtheil haben, das Gebäude ausser allen Zusammenhang mit den verschiedenen auszustellenden Gegenständen zu setzen. — Oder soll eine dunkle Farbe genommen werden, wie bei den Dächern einiger unserer Bahnhofsgebäude? Dieses würde, gerade wie beim Weiss, eine einzige unterschiedslose Masse zu Wege bringen; die Erhabenheiten des gegossenen Eisens würden verschwinden, jeder Pfeiler und Bindebalken würde sich dem Auge als eine flache Silhouette darstellen.

Lassen Sie uns nun irgend eine Mitteltinte betrachten, mattgrün oder lederfarben. In dieser Wahl würde einige Sicherheit liegen, vorausgesetzt, dass die Farben nicht zu blass sind, um ununterscheidbar zu werden, oder zu dunkel, um dem Auge empfindlich zu schaden, worin man am Ende kaum einen Missgriff machen könnte; aber wie matt und eintönig würde das ausfallen! Es würde ganz nothwendig sein, dass diese Farbe — man mag wählen, welche man wolle — einen sehr gedämpften, neutralen Charakter hätte, um eine Schwierigkeit zu vermeiden, welche die Dekorateure von Gemäldegalerien nur zu gut kennen werden, die nämlich, dass, so viel man sich zu einem Schatten von Farbe hinneigt, man gerade so viel den Gegenständen, denen man Relief geben will und die dieselbe Farbe enthalten mögen, schadet. Wir würden also strenge auf eine stumpfe eintönige Missfarbe zurückverwiesen sein. Wie unwürdig bei dieser grossen Gelegenheit, wie wenig künstlerisch wäre dies Verfahren! Es hiesse den Knoten zerhauen, statt ihn zu lösen.

Wir werden so auf die Betrachtung des einzigen noch übrigen Systems geführt, nämlich die Stückfärbung (particolouring). Dies, wenn mit Erfolg ausgeführt, würde eine vollkommene Harmonie zwischen dem Gebäude und seinem Inhalt herstellen; es würde in angemessener Weise Einen von den grossen Zwecken der Ausstellung erreichen, die Verbindung zwischen den schönen Künsten und der Manufaktur zu befördern. Es würde ein Versuch in ungeheurem Maassstabe sein, dessen glückliche Ausführung die Vorurtheile derer, denen noch das Auge für die Farbe fehlt, zerstören, das unvollkommene Verständniss Anderer entwickeln und dies Land gegen den Vorwurf schützen wird, den ausländische, in dieser Beziehung besser gebildete Besucher uns unfehlbar machen würden, wäre das Gebäude anders dekorirt; er wird die Architektur desselben überall besser hervortreten, es höher, länger und solider er-

scheinen lassen. Wenn wir diesen Erfolg erreichen wollen, so haben wir uns freilich vor einem Missverständniss zu hüten. Die Stückfärbung kann etwas sehr Aesthetisches und etwas äusserst Ordinäres werden. Es ist nothwendig, mit grosser Behutsamkeit vorzugehen, den Effekt jedes Schrittes zu berechnen, sich durch den Eindruck, den ein einzelner Theil des Gebäudes macht, nicht irre leiten zu lassen, sondern sich stets den Effekt gegenwärtig zu halten, den das vollendete und ausgefüllte Gebäude geben wird. Wenn wir die erhaltenen Bauwerke der Alten prüfen, so werden wir überall finden, dass in den frühesten Perioden die Grundfarben (primairies) Blau, Roth und Gelb die vorherrschenden sind, während die sekundären nur spärlich erscheinen. Wir machen dieselbe Beobachtung an den Ruinen von Niniveh, in Central-Amerika, Aegypten, Griechenland und überhaupt in den frühesten Kulturperioden. Wir finden ebenso, dass überall mit dem Verlauf der Zeit die sekundären Farben den primären allmälig die Herrschaft streitig machten. Blau und Roth wurden durch Grün und Purpur verdrängt. In Aegypten z. B. sind in den Tempeln der Pharaonen Blau, Roth und Gelb vorherrschend, während in den Bauwerken der Ptolemäer die grünen und Purpur-Farben an ihre Stelle treten. In den Gebäuden aus der Römerzeit ist die Farbengebung noch tiefer gesunken zu einer stumpfen und unharmonischen Trübe. Für die griechischen Tempel gilt, soweit wir nach den wenigen gefärbten Ueberresten urtheilen können, ganz dasselbe Gesetz, während in Pompeji sekundäre und tertiäre Tinten die Regel bilden. In der Alhambra ist das Blau und Roth der Mauren von Karl V. und seinen Nachfolgern mit Grün und Purpur überstrichen und mit dem schlechtesten Effekt. In dem heutigen Cairo und in dem Osten überhaupt erscheint durchgehends Grün neben Roth, wo man in früheren Zeiten Blau angewendet haben würde. Dies bewährt sich auch an den Werken des Mittelalters. In den frühesten Handschriften und Glasmalereien waren zwar andere Farben nicht ganz ausgeschlossen, doch die primären vorzugsweise benutzt, während wir in späterer Zeit jede ersinnliche Mannigfaltigkeit von Schattirungen und Farbentönen haben, und selten mit gleichem Erfolge. Es scheint, dass entweder der ewig auf Veränderung erpichte Geist der einfachen Harmonien überdrüssig wurde, welche mit den primären Farben hervorzubringen sind, oder dass die sinkende Kunst und die Ungeschicklichkeit der Artisten, unfähig, die primären Farben in ihrer Reinheit zu handhaben, zu den sekundären und tertiären ihre Zuflucht nahm, bei denen ein Missgriff in dem Gleichgewicht der Farben weniger verhängnissvoll, die Herstellung eines vollendeten Einklanges aber unzweifelhaft viel schwieriger ist. Unter den neueren Beispielen steht die königliche Kapelle in München, in der Blau, Roth und Gold die Grundtöne der Harmonie bilden, hoch über den andern Kirchen derselben Stadt, in denen sekundäre und tertiäre Farben vorherrschen. In Paris hat die Kirche St. Vincent de Paul, entschieden das vollkommenste Werk neuerer Malerei, das irgend ein Land aufzuweisen hat, die Farben Blau, Roth und Gold, getrennt durch Weiss; sie bildet einen wunderbaren Kontrast mit St. Denis, St. Germain de Prés und andern Pariser Kirchen, die mit sekundären und tertiären Farben dekorirt sind. Wenn in den besten Zeiten der Kunst sekundäre Farben in Verbindung mit den primären angewandt wurden, so beschränkte man sie auf die untern Theile des Gebäudes, der Natur folgend, welche die Blüthen in primäre Farben kleidet, die Blätter und Stengel in sekundäre. Mein Verschlag geht deshalb dahin, für die Ausschmückung der Industriehalle die drei Farben Blau, Roth und Gelb zu benutzen, und zwar in einem solchen Verhältniss, dass sie sich gegenseitig neutralisiren oder, wenn Sie wollen, zerstören. So wird keine Farbe überwiegen, das Auge nicht ermüden und die ausgestellten Gegenstände und das Gebäude werden sich gegenseitig ein Relief verleihen. In der Ausschmückung der Wohnhäuser finden wir die Neigung für Eine Farbe; wir haben ein grünes, ein fleischfarbenes, ein rothes Zimmer. Es würde aber offenbar unzweckmässig sein, eine einzige Farbe für ein Gebäude zu wählen, dessen Inhalt in alle möglichen Schattirungen spielen wird. Wir nehmen daher Blau, Roth und Gelb in dem Verhältniss, in dem diese Farben einander völlig oder doch beinahe neutralisiren, nämlich 8, 5 und 3. Um aber zu vermeiden, dass die unmittelbare Berührung dieser Grundfarben entweder einen schreienden Abstich giebt oder zugehörige Farben (complementaries) erzeugt, die wir nicht haben wollen, so schlage ich vor, überall ein weisses Band dazwischen zu legen, was sie sanfter machen und ihnen ihre wahre Geltung geben wird. Es ist eine bekannte Sache, dass wenn Blau und Roth in unmittelbare Berührung kommen, das Eine mit der Ergänzungsfarbe des Andern gemischt erscheint, also das Roth einen leichten Anflug von Orange bekommt, das Blau ins Grünliche fällt. Alle farbigen Körper reflektiren einige weisse Strahlen. Wird das reine Weiss neben sie gestellt, so macht es diese weissen Strahlen verschwinden, also die Farben jener Körper reiner, während es selbst von den Ergänzungsfarben der Letztern affizirt wird. Da die Dekorirung eines Gebäudes zugleich den Zweck hat, den Effekt von Licht und Schatten zu steigern, so werden wir die drei genannten Farben am Zweckmässigsten so placiren: Blau, was entfernt macht, auf die concaven, Gelb, was näher bringt, auf die convexen, Roth, die Farbe der mittleren Entfernung, auf die wagerechten, das gleichgültige Weiss auf die senkrechten Flächen. Wenn wir diesen Grundsatz auf unser Gebäude anwenden, so haben wir Roth für die Unterseite der Bindebalken, Gelb für die runden Theile der Pfeiler, Blau für die Höhlungen der Capitäler. Nun ist es aber nicht blos nothwendig, die Farben an die rechte Stelle zu bringen, sondern sie müssen auch in das rechte Massenverhältniss zu einander gesetzt werden. Field hat in seinem vortrefflichen Werke über die Farbe durch unmittelbare Versuche gezeigt, dass das weisse Licht aus Blau, Roth und Gelb besteht, die in dem Verhältniss von 8, 5 und 3 einander neutralisiren. Je mehr wir uns also diesem Zustande der Neutralisirung nähern, desto harmonischer und reicher an Licht wird das Gebäude werden, und eine Prüfung der vollkommensten Proben harmonischer Färbung bei den Alten wird dieses Verhältniss ergeben, das heisst, so viel Blau als Roth und Gelb zusammen. So können Licht und Schatten in das Gleichgewicht gesetzt werden. Natürlich haben wir bei der Ausschmückung eines Gebäudes nicht jederzeit genau über das Verhältniss gefärbter Flächen zu verfügen, dessen wir für diesen Zweck bedürfen, aber das Gleichgewicht kann doch jederzeit durch eine Veränderung der Farben selbst erreicht werden. Wenn z. B. die zu färbende Fläche zu viel Gelb giebt, so machen wir das Roth mehr carmoisin und das Blau mehr violett, das heisst, wir nehmen ihnen das Gelb. Haben wir zu viel Blau, so machen wir das Gelb mehr orange und das Roth mehr scharlach. Ein geübtes Auge wird darin ebenso sicher verfahren, wie ein geübtes Ohr beim Stimmen eines Instrumentes.“

J. H. Schramm's Portraits von Zeitgenossen.

In neuerer Zeit scheint man auf dem Gebiete der Portraitdarstellung mit Vorliebe sich der Mittel zu bedienen, welche die Daguerreotypie an die Hand giebt. Erst in der neuesten Nummer des Kunstblattes ist über einige wohlausgestattete Portraitwerke, welche sich auf die Hülfe der Daguerre'schen Er-

findung stützen, berichtet worden. Die Wohlfeilheit, Leichtigkeit und die verhältnissmässig hohe Ausbildung dieser Methode macht ihre Beliebtheit erklärlich. Dennoch will es uns mehr als bedenklich erscheinen, die Daguerreotypie grösseren, bedeutsameren Unternehmungen zu Grunde zu legen, wie denn in den Eggers'schen Besprechungen das Zweifelhafte der Sache nicht verhehlt wird. Die Maschine des Daguerreotypisten überrascht den Sitzenden, mag er sich noch so umsichtig vorbereitet haben, mag er noch so „gut sitzen", jedes mal wie ein Dieb in der Nacht und hat ihm seine Züge meistentheils schon gestohlen, eh' er sich dess versieht. Daher kann mit höherem Rechte von dieser Methode und ihren Ergebnissen gesagt werden, dass sie, vom Zufall abhängig, wie sie ist, auch nur ein Zufälliges zur Erscheinung bringe, aus dem sich nun jeder Betrachtende wohl oder übel das Nothwendige heraussuchen mag.

Wie anders das Schaffen des Portraiteurs! Mit der selbstvergessenden liebevollen Hingebung des ächten Künstlers versenkt er sich in seinen Gegenstand, und je mehr er selbst freiwillig in den Hintergrund zurücktritt, desto klarer und voller entfaltet sich vor seinen Augen die ganze Persönlichkeit des Abzubildenden, desto freier und unmittelbarer kann sie sich gebahren, desto unbewusster dem forschenden Blicke des Künstlers das Eindringen bis in den innersten Angelpunkt ihres Wesens ermöglichen. So hat dieser den geistigen Kern seines Objekts sich erobert, und wenn er nun von diesem Punkte aus beginnt zu schaffen, so wird das Bild, welches er hervorbringt, nicht das blos Zufällige, Momentane der Erscheinung wiedergeben, sondern das Nothwendige, Bleibende treulich abspiegeln. Dazu kommt, dass das freiwillige gänzliche Zurücktreten des Künstlers in dem zu Portraitirenden eine unwillkürliche Erhöhung eines schönen Selbstgefühles hervorbringt, so dass die Züge desselben den grössten Vollgehalt seines Wesens darbieten, und dass selbst eine minder bedeutende Persönlichkeit in ihrem günstigsten Lichte sich giebt.

Solche Bemerkungen drängten sich uns auf, als wir vor einigen Tagen die reiche Sammlung der Portraits von Zeitgenossen kennen lernten, welche die Mappe des Herrn J. H. Schramm enthält. Dieser geistreiche, aus Oesterreichisch-Schlesien stammende Künstler hat seine vielfachen Reisen dazu benutzt, jenen ausgezeichneten Schatz zu vermehren. Da ist jede Gattung der Kunst, der Wissenschaft, des Lebens vertreten; manche hat die ersten ihrer jetzigen Koryphäen hergegeben. Die Ausführung ist zwar grösstentheils nur in Blei — einige wenige Blätter sind in Aquarell —, aber niemals sahen wir eine so meisterhafte Behandlung des Bleistifts. Die Köpfe sind, während das Uebrige nur leicht angedeutet ist, mit höchster Sorgfalt ausgearbeitet, die Modellirung von vollendeter Feinheit und Durchbildung, und, was uns bei Bleistiftzeichnungen am meisten in Erstaunen setzte, durch die virtuosenhafte Technik kommt sogar die Verschiedenheit des Teints, die grössere oder geringere Durchsichtigkeit, Weichheit und Zartheit der Haut, die Farbe des Haares, kurz Alles, was zum Kolorit gehört, in einer Weise zur Geltung, dass die erreichte Wirkung des Bleies zu der der Farbe sich etwa verhält, wie die Beleuchtung eines vollen Mondscheines zu der des Tageslichtes. So gering hier die Mittel der Darstellung sind, so genial hat der Künstler mit ihnen zu wirthschaften gewusst, so dass z. B. beim Wiedergeben des Auges weder Farbe, noch Glanz und Ausdruck vermisst wird.

Was aber der bewundernswürdigen Technik noch höheren Werth verleiht, das ist der Geist, der in diesen Portraits lebt, die Kraft der Individualisirung und Charakterisirung, die sie durchdringt. Diesem höheren Zwecke ordnen sich mit grosser Schmiegsamkeit die Mittel unter, die Behandlung, die Strichführung ändert sich, und so tritt uns jedes Gesicht als das volle Gepräge eines bestimmten geistigen Individuums entgegen mit einer Sicherheit und Klarheit der Conception und der Darstellung, die keinen Zweifel zulässt. Wir heben unter Anderen hervor Thorwaldsen, dessen Kopf, nach Waagen's treffender Bemerkung, etwas vom Löwen und etwas vom Kinde hat, das feine, geistvolle Gesicht Mendelsohn's, ferner Lipinski, Rückert, Andersen, Gutzkow, und friedlich neben einander die strengen katonischen Züge Dahlmann's und den Typus aristokratischer Diplomatie im Fürsten Metternich. — Sollte einmal eine Auswahl von diesen Portraits durch den Stich veröffentlicht werden, so sind wir überzeugt, dass trefflichere Vorlagen für den Stecher nicht gefunden werden könnten. **W. Lübke.**

Metallene Grabplatten mit eingegrabener Umrissdarstellung.

Herr Dr. Lisch zu Schwerin hat über diesen Gegenstand in der vorigen Nummer des deutschen Kunstblattes, unter der Ueberschrift „Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters", neue Mittheilungen gemacht und darin einige schätzbare Notizen zur Bereicherung unserer Denkmälerkunde beigebracht. Es kann mich nur freuen, dass meine, schon in der ersten Auflage des Handbuches der Kunstgeschichte und später mehrfach (namentlich auch in No. 26. S. 206 des deutschen Kunstblattes v. v. J.) gegebenen Anregungen nicht erfolglos geblieben sind. Der Aufsatz des Hrn. Dr. Lisch ist jedoch vorwiegend kritischer Art und wesentlich gegen mich gerichtet; so wird mir vielleicht, zumal bei dem hohen Gewicht, welches er auf seine Ausführung legt, eine Erwiderung nicht versagt sein.

Hr. Lisch tadelt mich, dass ich früher von „bronzenen" Grabplatten gesprochen und die Darstellungen derselben als „gravirte" bezeichnet habe. Was das Material betrifft, so bestehe dasselbe aus Messing oder Kupfer, nicht aus Bronze. Ich nehme diese Belehrung, wenn sie auf Grund genauer Untersuchung der einzelnen Denkmäler näher festgestellt sein wird, bereitwillig an; ich bin mit meinem Ausdruck vielleicht nicht genau, oder vielmehr nicht allgemein genug gewesen. Aber, wie gesagt: es dürfte vorerst noch auf nähere Untersuchung des Einzelnen ankommen, denn bekanntlich ist es nicht immer ganz leicht, zu entscheiden, wo Messing aufhört und wo Bronze anfängt. Was die Technik anbetrifft, so befinde ich mich, nach Hrn. Dr. Lisch's Auseinandersetzung, in einem gröblicheren Irrthum. Bei den von ihm sogenannten Messingschnitten (d. h. bei den Prachtarbeiten der in Rede stehenden Kunstgattung) sei nämlich von einer Darstellung durch eingegrabene Umrisse gar nicht zu sprechen; hier sei umgekehrt die darzustellende Gestalt, durch Vertiefung des Grundes um ihren äusseren Contour, in gleichmässig erhabener Fläche stehen geblieben, der Art: dass diese Behandlungsweise die erste Veranlassung zum Holzschnittdruck und zur Erfindung der Buchdruckerkunst gegeben habe. Ich weiss nicht, ob irgendwo Kunstarbeiten des in Rede stehenden Faches von so toller Beschaffenheit vorkommen, dass ein von ihnen unmittelbar zu nehmender Abdruck (denn darauf einzig und allein müsste es doch ankommen) eine naturgemässe Darstellung des Gegenstandes in Schwarz und Weiss und nicht das absolute Gegentheil gäbe. So weit meine Kenntniss reicht, besteht die Darstellung überall auch hier aus einer Zeichnung, deren Linien, wie im äusseren Umriss, so namentlich auch im Inneren der Darstellung selbst vertieft eingegraben sind, — also überall aus dem diametral Entgegengesetzten der Holzschnitttechnik. Es ist möglich, dass Beispiele vorkommen, bei denen gleichzeitig der gesammte Grund um den äusseren Contour herum

vertieft ist: bei den mir bekannten und von mir genannten Beispielen des von Hrn. Lisch sogenannten Messingschnittes (die er gleichfalls namhaft macht) ist aber auch dies keinesweges der Fall. Bei diesen ist der Grund überall mit einem reichen Teppichmuster geschmückt, dessen Linien ebenso eingegraben sind, wie die der Hauptdarstellung, und bei dem die Zwischenräume ebenso in derselben gleichen Fläche erhaben daliegen. Natürlich zählt ein solches Teppichmuster mehr Vertiefungen als die Hauptdarstellung, und so mochte ein in künstlerischen Dingen unerfahrenes und unklares Auge zu Voraussetzungen Anlass geben, die eben lediglich — in der Luft hängen. So fehlt denn auch für den gesammten, nach Hrn. Lisch's Behauptung so überaus gewichtigen Unterschied zwischen Messingschnitt und Kupferstich alles schärfere Kriterium. In Betreff des Materials hat er den Unterschied selbst schon sehr zweideutig gemacht, indem er sagt, dass das Metall seiner Kupferstich-Grabplatten zum guten Theil gleichfalls aus Messing bestehe; in Betreff der Technik verschwindet der wesentliche Unterschied dadurch von selbst, dass die Darstellungen in beiden Gattungen eben doch nur aus vertieften Umrissen bestehen, mag man dieselben als geschnitten, gestochen, gravirt oder eingegraben bezeichnen. Das Lange und das Breite der Sache ist in der That nichts weiter, als dass, wie schon angedeutet, die sogenannten Messingschnitte die kunstreicheren, die sogenannten Kupferstiche die minder kunstreichen Arbeiten umfassen. Auch ihr gesammter Einfluss auf die Erfindungen der Druckkünste — abgesehen von dem positiven Nicht-Einfluss auf den Holzschnitt — bleibt eine müssige Annahme. Wie nämlich die Grabtafeln im sogenannten Messingschnitt auf den Holzschnitt und in Folge dessen auf den Buchdruck, so sollen die Grabtafeln im sogenannten Kupferstich auf das, was unser heutiger Sprachgebrauch unter „Kupferstich" versteht, geführt haben. Jedenfalls lag aber für diesen letzteren Kunstzweig, wie allgemein angenommen ist, die Vorbereitung in den kleinen Gravirungen und Niellen der Goldschmiedekunst und ähnlichen Techniken ungleich näher, und bedurfte es der Einwirkung jener völlig unhandlichen Grabplatten in keiner Weise. Auch bestätigt es sich nicht immer, dass diese oder jene Kunsttechnik die oder die verwandte erzeugt haben müsse. Da sind vorerst die thatsächlichen Zwischen-Instanzen nachzuweisen. Die Welt geht nicht nach der Theorie; sonst hätten z. B. die Etrusker ihre kleinen Metallgravirungen einfach abdrucken und dadurch ohne alles Weitere und in grösster Bequemlichkeit den Kupferstich erfinden müssen.

Hr. Dr. Lisch bemerkt ferner, die Arbeiten des von ihm sogenannten Kupferstiches, und namentlich diejenigen, bei welchen die einzelnen Theile der Darstellung aus einzelnen Metallplatten bestehen und solchergestalt in eine grosse steinerne Grabplatte eingelassen sind, seien in Norddeutschland sehr häufig; allein in den deutschen Ostseeländern fänden sich deren mehr, als in England. Ich muss diese Behauptung in ihrer Allgemeinheit dahingestellt sein lassen. Doch kann ich in Betreff eines sehr ansehnlichen Theiles dieser Ostseeländer, in Betreff Pommerns, — und zwar nicht aus dunkelm „Entsinnen" (wie er mein unbefangenes Wort zur Folie seines Selbstbewusstseins citirt), sondern auf Grund ziemlich genauer örtlicher Untersuchungen, — die Gegenbemerkung hinzufügen, dass ich dort **kein** Denkmal der Art vorgefunden habe, auch in **Stralsund** nicht, wo ich, wie aus meiner pommerschen Kunstgeschichte zu ersehen, nur die Prachtplatte des sogenannten Messingschnittes in der Nikolaikirche aufzuführen weiss. Wenn also Hr. Dr. Lisch behauptet, dass in Stralsund deren **viele** vorhanden seien, so muss ich ihn vorerst um den genauen Nachweis des Einzelnen bitten.

In Betreff bestimmter Einzelnachweisungen hat Hr. Lisch die schätzbaren Notizen über die im Dome zu **Schwerin** vorhandenen Prachtplatten des sogenannten Messingschnittes, die bisher der kunstgeschichtlichen Uebersicht nicht eingereiht waren, beigebracht. Noch mehr Dank würde er sich dabei erworben haben, wenn er sich, statt jener haltlosen und unfruchtbaren Behauptungen über Messingschnitt und Kupferstich, auch über Dasjenige, was diesen Platten ihre höhere künstlerische Bedeutung geben dürfte, über ihre stylistische Beschaffenheit geäussert oder (da dergleichen nicht einem Jeden gegeben ist) einen dortigen Kunstkenner zu einer derartigen Mittheilung veranlasst hätte. Ausserdem nennt er noch die zu **Ringsted** in **Dänemark** befindliche Grabplatte des Königs Erich Menved vom Jahre 1319 und meint, dass hiemit, nächst den schon bekannten Platten des sogenannten Messingschnittes, die im Norden befindliche Zahl derselben erschöpft sei. Ich freue mich, dass ich diesen Notizen doch wieder noch ein Paar neue hinzufügen kann, welche ich den gefälligen Mittheilungen des schwedischen Malers Hrn. **Mandelgren**, zunächst auf Grund der von ihm ausgeführten genauen Untersuchungen der Kunstdenkmäler seiner Heimat, verdanke [1]).

In **Schweden** befindet sich eine metallene Grabplatte in der Kirche zu **Åker** in Upland. Sie schmückt das Grab der Frau Ramborg von Wiik, aus der früheren Zeit des 14. Jahrhunderts. Die Kirche ist eine gewöhnliche kleine Pfarrkirche im Spitzbogenstyl, das Schiff grösser als der Chor. Im Chor, zwischen der Thür der Sakristei und der östlichen Mauer, ist eine spitzbogige Nische, welche das Grabdenkmal einschliesst; dies gewissermassen als eine einfache Tumba, deren Vorderseite durch eine einfache Steinplatte von $1\frac{1}{2}$ Ellen Höhe mit einer Inschrift gebildet wird und die durch die Metallplatte mit der eingegrabenen Darstellung bedeckt ist. Die letztere enthält die Gestalt der Bestatteten in weiter Gewandung — langem ungegürtetem Unterkleid, Kopftuch und Mantel, — mit vor der Brust zusammengelegten Händen, unter einer schwerfällig gothischen Architektur stehend; oben, zu den Seiten der letzteren, zwei kleinere Engel mit Rauchfässern; der Grund überall ein einfaches Teppichmuster; zu den Seiten der Hauptfigur zwei Familienwappen. Umher ein breiter Inschriftstreif mit vier Rosetten in den Ecken, welche die Symbole der Evangelisten enthalten. Die Inschrift der Tafel (und somit ohne Zweifel das ganze Werk) ist noch bei Lebzeiten der Bestatteten ausgeführt; sie lautet in eigenthümlicher Fassung: *Anno Do. MCCCXXVII. sum Ramborg de Wik hic, cui pater Israhel. Alme Christe consiste m(ihi), requies, via palme.* Mir liegt eine Zeichnung der Platte von der Hand des Hrn. Mandelgren vor, die das Gepräge einer durchaus zuverlässigen Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten des Originals hat. Hienach lässt die ganze Linienführung der Gestalten den völlig ausgebildeten weich germanischen Styl erkennen. Die Lust an der Fülle weichen Gefältes führt bei der Hauptfigur zu einer gleichmässigen Aufnahme des Mantels unter beide Ellenbogen, was freilich nicht von sehr schöner Wirkung ist. Die Linien haben etwas Grosses, aber zugleich schwer Conventionelles; die beiden Engelgestalten befriedigen in dieser Schwere am Wenigsten. Jedenfalls ist hierin, wie in der dargestellten Architektur, eine sehr wesentliche Verschiedenheit von den schönen deutschen Arbeiten des 14. Jahrhunderts zu Lübeck, Stralsund und Thorn; vor der Hand möchte ich das Werk für die Arbeit eines Eingebornen halten. — Die Inschrift des Steins an der Vorderseite der Tumba ist ebenfalls eigenthümlich interessant, da Frau Ramborg hierin

1) Vgl. die Nachricht über Hrn. Mandelgren und dessen Unternehmungen im deutschen Kunstblatt v. v. J., No. 29, S. 231.

die Bitte wegen Schonung der Metallplatte ausspricht und die Rache Gottes über etwanige Frevler an ihrem Grabe anruft. Sie lautet: *Ego Hamburghis de Vik, que hic occumbo, rogo nobilitatem omnium discretorum, quatinus tabulam cupream super me positam neminem micchi desumere permittant. Si quis me mortuam spoliaverit, vindicet deus. Orate pro me.* — In der neuerlich übertünchten Nische über der Tumba waren Wappen, Heiligenfiguren und Verzierungen gemalt, wovon eine in der Bibliothek zu Stockholm erhaltene ältere Zeichnung noch eine Anschauung giebt. Ueber der Nische endlich befindet sich noch eine grosse Steintafel mit einer Inschrift, in welcher Frau Ramborg im Jahre 1331 (also vier Jahre nach Anfertigung der Metallplatte) kund giebt, dass sie die Kirche aus Steinen habe neu bauen lassen und dass sie dieselbe mit Gütern beschenkt habe, damit wöchentlich eine Messe für ihre Seele gelesen und während der Messe mit den Glocken geläutet werde.

Das ebengenannte Denkmal ist nach Herr Mandelgren's Angabe das einzige der Art, welches Schweden besitzt. Doch befindet sich im Dome von Upsala, in der Kapelle der hh. Nicolaus und Katharina, ein merkwürdiges Grabdenkmal von sehr ähnlicher Beschaffenheit, nur dass die gravirte Zeichnung nicht auf einer Metallplatte, sondern auf einer schwarzen Marmorplatte von drei Zoll Dicke ausgeführt ist. Es ist das Monument des Vaters der heiligen Brigitta, des Ritters und Richters (Lagmanns) Birger Persson, Ahnherrn der Familie Brahe, der hier im J. 1328 bestattet wurde, und seiner zweiten Gemahlin, Frau Ingeborg, aus dem alten Königsgeschlechte des Landes. Beide Gatten sind nebeneinanderstehend, mit auf der Brust gefalteten Händen dargestellt; Herr Birger im Kettenpanzer, der als Haube auch den Kopf umhüllt, aber von den Händen zurückgeschlagen ist; über dem Panzer eine lange Tunika; umgürtet mit dem Schlachtschwert und vor sich den kleinen Schild, auf dem zwei Flügel enthalten sind. Frau Ingeborg mit weitfaltigem ungegürtetem Obergewande, dessen Aermel bis auf den Boden niederhängen, durch die aber die Arme am Ellenbogen hindurchgesteckt sind, und mit zierlichem Kopftuch. Sie hat in üblicher Weise ein Hündchen zu den Füssen, während der Mann auf einem Löwen steht. Ueber ihnen wölben sich zierliche Spitzbögen, gekrönt mit Tabernakel-Architekturen und kleinen Figürchen, welche die Aufnahme der Seelen jener Beiden zu den Seligen darstellen. Diese Anordnung entspricht sehr entschieden der auf jenen deutsch-hanseatischen Prachtplatten in Metall. Dasselbe ist mit der Zeichnung der Seitenpfeiler der Fall, auf denen das architektonische Bogenwerk ruht. In diesen Pfeilern sind Nischen, ebenfalls mit kleinen Figuren, enthalten, die aber hier nicht, wie gewöhnlich, Heilige, sondern auf der einen Seite die Söhne, auf der andern die Töchter des Paares, mit beigeschriebenen Namen, (unter den Töchtern die h. Brigitta) darstellen. Die Umschrift lautet: *Hic iacet nobilis miles dominus Birgerus Petri filius, legifer Uplandiarum. Orate pro nobis. Et eius uxor domina Ingiburgis, cum filiis eorum. Quorum anime requiescant in pace.*

Eine Abbildung des Denkmals findet sich bei Peringskjöld, Monumenta Ulleråkerensia. Herr Mandelgren hält dasselbe für gleichzeitig mit dem ehernen, welches sich zu Åker befindet, und wahrscheinlich von derselben Hand gefertigt. Nach der mir freundlichst mitgetheilten Zeichnung muss ich dies jedoch bezweifeln. Schon die ganze architektonische Umfassung, wie eben angedeutet, entspricht ungleich mehr jenen deutschen Denkmälern, wenn auch die Behandlung mehr nur den Charakter einer fast spielenden Wiederholung hat. So ist auch in der Linienführung der Gestalten, allerdings neben einigen leisen Anklängen an das Conventionelle des Denkmales von Åker, und bei grosser Einfachheit doch eine ungleich freiere Grazie unverkennbar. Ich möchte hiernach annehmen, dass die Arbeit, wenn auch ebenfalls wohl von einem nationalen Künstler, doch unter Einwirkung von Werken, wie jene deutsch-hanseatischen Metallplatten, und in Nachahmung derselben ausgeführt sei. Ihre Anfertigung würde dann freilich, da die letzteren der Zeit um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehören, erst um einige Jahrzehnte nach dem Tode des Herrn Birger anzunehmen sein. Dies würde aber auch um so weniger bedenklich erscheinen, als in der Inschrift des Denkmals eine Jahreszahl nicht befindlich ist und die ausdrückliche Erwähnung der Kinder in derselben und deren Mitaufnahme in die bildliche Darstellung des Denkmals einen wesentlichen Antheil an dessen Ausführung auch von ihrer Seite wohl annehmen lässt. Es darf, mit Bezug hierauf, hinzugefügt werden, dass die drei Söhne Birgers an derselben Stelle bestattet sein sollen und dass der jüngste von diesen, Israel, der 1363 starb, eine so bedeutende politische Rolle spielte, dass ihm nach König Magnus' Entsetzung im J. 1361 selbst die Krone angeboten wurde. Es konnte also hinlängliche Veranlassung zur späteren Ausführung des Denkmals vorhanden sein.

In Finnland findet sich, nach Hrn. Mandelgren's Mittheilung, eine wiederum sehr bedeutende metallene Grabplatte in der Kirche zu Nausis, zwei Meilen von Abo, auf dem Grabe des heil. Heinrich(?). Sie enthält das Bild des Gefeierten, eine grosse bischöfliche Gestalt, mit reicher Architektur und vielen kleinen figürlichen Darstellungen umgeben. Eine Abbildung bei Peringskjöld, Ulleråkerensia Upsalia nova. Nach der mir vorliegenden flüchtigen Skizze dürfte hier wieder eine Verwandtschaft mit den deutsch-hanseatischen Denkmälern zu muthmassen sein. — Auch des dänischen Denkmals zu Ringsted, welches Hr. Lisch schon genannt hatte, gedenkt Hr. Mandelgren und bemerkt dabei, dass Dänemark früher noch drei Denkmäler der Art besessen habe, diese aber zerstört worden seien.

F. Kugler.

Urkundliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte.

4. Martino Longhi und seine Familie.

In den handschriftlichen Aufzeichnungen Gio. Pietro Caffarelli's, welche aus den Jahren 1603—1609 herrühren, aber den grössern Theil der zweiten Hälfte des Cinquecento umfassen, finden sich folgende Nachrichten über die Familie Longhi.

„Ich kannte einen Martin Longo, welcher aus einem Orte im Mailändischen stammte, ich glaube Vigiu, weiss es aber nicht gewiss. Dieser Martin Longo war ein wackerer Architekt und ein so wackerer Mann, wie irgend Einer seiner Zeit; er wetteiferte mit Giacomo della Porta, mit Matteo da Castello, den ersten Meistern jener Epoche, welche mir persönlich bekannt waren. Dieser Martino hinterliess drei Söhne von seiner Gattin, die aus demselben Orte und von der Familie Olgiati war: ich höre, sie lebt noch und wohnt in der Heimath. Alle drei Söhne liess er studieren, und sie sind tüchtige Doctoren geworden, wenngleich von etwas unregelmässigem Lebenswandel. Der Erste heisst Decio. Dieser ist Doctor der Rechte, trägt geistliche Tracht, ist nicht verheirathet und mag gegen 40 Jahre alt sein. Der Zweite ward Onario getauft. Auch er ist Doctor, dabei aber Poet und talentvoller Architekt: talentvoll, so dass er den Vater beschämt, denn ausser den architektonischen Kenntnissen hat er viel Gelehrsamkeit, die der Vater nicht hatte. Er ist noch jugendlich und ein etwas windiger Patron: immer trägt er Waffen, da er einmal Soldat gewesen; er war Fähnrich, wenn ich mich recht entsinne. Sein Alter mag sich auf 35 Jahre belaufen; seine Gattin ist die

Schwester des Clemente Campano, Tochter des Arztes Bastiano. Er hat drei oder vier Kinder, schöne Knaben. Gegenwärtig verweilt er in seiner Heimath im Mailändischen, indem er wegen einer Mordthat, an welcher er Theil hatte, Rom meiden muss. Vor Porta S. Lorenzo gehört ihm eine Vigne; sein Haus liegt an Piazza S. Apostoli, am Eingange jenseit der Kette von Alessandrino. Auch besitzt er noch Häuser am Pantano und anderes. Sobald er kann, will er mit der ganzen Familie hieherzurückkehren. Der dritte Bruder heisst Antonio, hat Medicin studiert und meist in seiner Heimath gelebt. Ich kenne ihn von Kindheit an: er mag etwas über 30 Jahre haben. Soviel ich weiss, ist er unverheirathet.

Das ist's, was mir von diesem Zweige bekannt ist. Ein anderer Zweig, welchen ich genauer kenne, ist der des Maestro Stefano Longo, Marmorarbeiters, eines in seiner Kunst braven Meisters, der gegen 56 Jahre zählt. Er ist wohlhabend und besitzt in Rom ein eigenes Haus mit Werkstatt, nahe bei dem erwähnten Hause des Onorio, gegenüber der Kirche Sta. Maria di Coreto etwas oberhalb S. Apostoli. Er ist verheirathet und hat Kinder: ich konne ihn wohl, da er oft in meinem Hause Steinmetzarbeiten geliefert hat."

Handschriftlich im Archiv des Duca Caffarelli in Rom. — Ueber Martino und Onorio Longhi handelt Milizia in den *Memorie degli Architetti* (Bologna, 1827. II. 167—171). Vom ältern Longhi sind in Rom manche Kirchen, darunter die der Filippinen (gerade keine Meisterwerke) und mehrere Paläste, unter denen der Borghesische, vielleicht sein bestes Werk, dessen schönster Theil der Hofraum, nicht von der vollendeten strengeren Schönheit jenes der Cancellaria und des Farnesischen, aber edel und malerisch zugleich mit seinem zweigeschossigen Portikus von gekuppelten Säulen. Onorio's (geb. 1569, gest. 1618) vorzüglichster Bau ist S. Carlo am Corso (die lächerlich-schlechte Façade ist nicht von ihm!). — Milizia, der von Onorio redet, bemerkt: *„di cervello strano, e poco sociale diceva male dei professori e per consequenza si rese odioso."* Er nennt noch einen andern Martino, Onorio's Sohn, gest. 1657, von welchem die berühmte Treppe des Palastes Ruspoli am Corso ist, bei deren Anblick, obgleich sie ein gutes Werk ist, man nicht recht begreift, wie sie der Gegenstand so grosser Bewunderung werden konnte. Von Onorio ist noch der Glockenthurm des Senatorspalastes, auf dessen Spitze ich neben mir die von der rothen Mütze überragte dreifarbige Fahne der neuen römischen Republik wehen sehe. — Die im Text erwähnten Localitäten sind bekannt. Onorio Longhi's Wohnung muss man bei den gegenwärtigen Hintergebäuden des Pal. Torlonia suchen, dicht beim jetzigen Pal. Valentini, welchen Michele Bonelli, Pius' V. Neffe, nach seinem Geburtsorte Bosco bei Alessandria der Cardinal Alessandrino genannt, auf den Trümmern von zum Trajansforum gehörenden Bauten erbauen liess. Die Pfosten der „Kette" sind noch zu sehn. Der „Pantano" nahm die Niederung der vormaligen Fora des August und des Nerva ein, wober noch der Name des Arco de' Pantani, welchen den Bogen der Umschliessungsmauer des ersteren am Eingange der Via Bonella führt, deren Benennung (wie die der benachbarten Via Alessandrina) an den gedachten Cardinal erinnert, der dieselben anlegte. (Vgl. Beschreibung der Stadt Rom, III. 1. S. 282.)

Giovanni Pietro Caffarelli, von welchem jene Aufzeichnungen herrühren, war ein Sohn Ascanio's, der von seinem Gönner und Gaste Carl V. (der Kaiser hatte bei ihm in seinem Palaste bei S. Andrea della Valle — Palazzo Vidoni — gewohnt) die wüstliegende nordöstliche Höhe des Capitolinischen Berges, wo, ausser manchen ältern Forschern, Bunsen (Beschreibung d. St. R. III. 1, S. 14 ff.) und die meisten Nicht-Italiener (Becker röm. Alterth. I. 395) den Jupitertempel hinsetzen, zum Geschenk erhalten hatte, nachdem das römische Municipium nicht gar lange zuvor dem Kaiser diesen berühmten und gewissermassen als geheiligt betrachteten Raum überwiesen, wahrscheinlich in dem Glauben, dass er dort irgend ein würdiges Gebäude errichten lassen würde. Ascanio begann daselbst 1578 den sehr umfangreich angelegten Familienpalast, welchen sein Sohn fortsetzte, der aber nie vollendet ward. Gio. Pietro's Namen lies't man an dem äusseren Hofthor nach dem Capitolsplatze zu: *Joannes Petrus Cafarellius. 1584.* Aus dieser Zeit ist auch die gegenwärtige Anlage des Fahrweges nach dem Capitol, welchen man nach den Geschirren des an den Geländerpfosten angebrachten Wappens P. Innocenz XII. (Pignatelli) Via delle tre pile nennt. **Rt.**

Steindruckwerk.

Album für Freunde des Bergbaues, enthaltend eine Folge von vierzehn bildlichen Darstellungen aus dem Berufsleben des Freiberger Berg- und Hüttenmannes, entworfen und nach der Natur gezeichnet von Eduard Heuchler, lithographirt von Bässler, in Ton gedruckt von Hanfstängl in Dresden. Erstes Heft, enthaltend Tafel 1. 2. 7. 9. 10. Freiberg, in Commission bei Craz und Gerlach. kl. Qu.-Fol. Preis: 1 Thlr. 10 Sgr. pro Heft.[1]

Nicht bloss für die Freunde des Bergbaues im ausgedehntesten Sinne, und sollte man sich auch nur als Reisender eine Anfahrt in der Himmelsleiter versucht haben, sondern auch für den praktischen Bergmann selber, dessen Sonne das Grubenlicht ist, so wie für den theoretischen, besonders wenn ihn seine Studienzeit auf die Freiberger Akademie führte, bietet sich dieses anspruchlos auftretende Gedenkbuch als ein freundlicher und angenehmer Besitz, dem wir gern das Wort reden.

Auf dem ersten Blatte ist die „Betstube" dargestellt. In zwei Gruppen sind die Bergleute jedes Alters bei der Morgenandacht versammelt, Alle schon bis auf den Fahrhut zur Arbeit gerüstet. Es mag hier wohl manches Portrait mit untergelaufen sein, wie aus der Wendung dieses oder jenes Kopfes hervorzugehen scheint. Noch mehr ist dieses der Fall bei der zweiten Tafel, der „Anstellung zur Arbeit", wo die ganze sonst sehr gefällige Gruppirung nicht verhindert, dass sie namentlich in Bezug auf die Köpfe ein wenig zum Portrait zurechtgestellt erscheint. Dieses Moment, welches, wenn wir in unserer Annahme nicht irren, den Bildern für bestimmte Kreise einen speziellen Werth verleiht, stört auch eigentlich nur in der schnurgeraden Stellung des einen jungen Knappen. Bei allen andern Figuren ist die Absicht geschickt genug versteckt. Man muss auch zugeben, dass das Portrait in solchen Fällen oft höchst charakteristisch zu wirken im Stande ist, wie z. B. auf dem 10. Blatte, „der Scheidebank", wo die Gestalt eines alten Steigers, welcher durch die Brille mit der grössten Aufmerksamkeit ganz in Betrachtung versunken den Gehalt einer Stufe zu prüfen scheint, offenbar Portrait und zugleich von der glücklichsten Wirkung ist. Das dritte, noch nicht herausgekommene Bild wird die „Einfahrt in den Schacht" geben, die drei folgenden Blätter werden die „Häuer vor Ort" zeigen, den „Förstenbau" veranschaulichen und eine Scene aus der „Aufsetzstunde" liefern. No. 7 dagegen ist in dem vorliegenden Hefte schon vorhanden und gewährt einen Blick in das „Füllort".

1) Einzelne Hefte oder Blätter werden nicht abgegeben.

Wir befinden uns unten im Schacht, und sehen beim Schein der Grubenlichter vielfältiges Gestänge und Maschinenwerk, welches da unten, wie von unsichtbarer Hand getrieben, so unheimlich zu arbeiten pflegt. Seitwärts aus der Strecke naht sich der Förderwagen mit der Fördermasse, dessen Inhalt an das Tageslicht gewunden werden soll. Eine kleine Gruppe — wie es scheint von jungen Akademisten — belebt an der andern Seite den unterirdischen Raum. Die „Ausfahrt" bleibt wiederum einer spätern Lieferung überlassen, dagegen bietet No. 9 in der „Heimkehr" ein sehr ansprechendes Genrebild, welches draussen unter Gottes lichtem Himmel vor der Hütte des Bergmannes spielt. Alles freut sich des Heimgekommenen, „von dessen Fahrt sich's nicht immer wiederkehrt". Die Mutter mit dem Kleinsten tritt ihm entgegen, die grössern verlassen ihr Spielzeug, die alte Grossmutter schaut lächelnd und bewillkommnend durch das Schubfenster u. s. w. Ebenso ist auch das schon erwähnte 10. Blatt voll glücklich erfasster Motive. Der Junge, der die Butterstolle diesen Augenblick jeder andern vorzieht, die oben genannte, charakteristische Steigerfigur, der mit durchnässten Kleidungsstücken dekorirte Ofen, die lebendige Geschäftigkeit resp. Privatfehde an der Scheidebank. Alles dies legt in die Darstellung mehr, als eine blosse Veranschaulichung des Vorhandenen, und zeigt einen offnen Sinn für die poetische Auffassung der Situationen, welche auf die Art lauter, oft höchst gelungene, Genrebilder darbieten. Daran freilich muss man sich nicht stossen, dass gelegentlich eine Hand oder ein Arm etwas ungefüge gerathen ist; doch ergiebt sich dergleichen nur bei einer so genauen Prüfung, wie sie uns obliegt. Auch die Steinzeichnung ist mit dem von Hanfstängl gekannten Geschick durchgeführt und durchaus von guter Wirkung. In den folgenden Nummern stehen dann noch Abbildungen von Pochwerk, dem Bleiofen, dem Treibeheerd und — der „letzten Schicht", dem Begräbniss eines Bergmanns bevor. Es hat uns gewundert, namentlich, da dieser ernsten Seite ein Blatt gewidmet wird, nicht auch eine der heitern, mit Musik durchwehten, Scenen repräsentirt zu sehen, an denen doch das Bergmannsleben so reich zu sein pflegt. Glück auf! dem ansprechenden Unternehmen.

F. Eggers.

Zeitung.

Berlin, im Jan. Cornelius hat die Zeichnung zu der Denkmünze, welche zu Ehren des verstorbenen Minister-Präsidenten Grafen v. Brandenburg geprägt werden soll, vollendet. Der Verstorbene ist dargestellt, wie er, mit der einen Hand das Steuerruder ergreift, welches er unter den brandenden Wogen der Revolution, zur Rettung des Staates, umfasst, und mit der anderen die wiederaufgerichtete Säule des Staates hält, über welcher der Genius des Vaterlandes mit einem Lorbeerkranze schwebt. Zur Seite befindet sich ein Todesengel, welcher die Lebensfackel löscht; die überwundene Anarchie liegt zu seinen Füssen. (B. N.)

Bei dem am 18. d. M. stattgefundenen Krönungs- und Ordensfeste hat der Oberbaurath Severin in Berlin den rothen Adlerorden II. Kl. mit Eichenlaub, der Oberbaurath Busse in Berlin, so wie der Baurath Schmid in Marienwerder den rothen Adlerorden III. Kl. mit der Schleife erhalten. Den rothen Adlerorden IV. Kl. erhielten der Hofrath Ludwig Bechstein in Meiningen, unser geschätzter Mitarbeiter; der Prof. J. von Hefner in Aschaffenburg, der Herausgeber der „Trachten des Mittelalters" und anderer Kupferwerke; der Oberbaurath Linke in Berlin und der Prof. W. Stier in Berlin.

Danzig. Vom 2.—4. d. M. wurde die werthvolle Münzsammlung des kürzlich verstorbenen Kaufmanns Erst öffentlich versteigert. Der Katalog enthält 1184 Nummern, von denen einzelne schon für sich wieder eine kleine Sammlung waren. Danziger Dukaten von 1547 und 48 wurden mit 53 und 55 Thlr. das Stück bezahlt, während ein Hamburger Dukaten von 1495 für nur 3 Thlr. 11 Sgr. wegging. Danziger und Polnische Münzen wurden ausserordentlich bezahlt, so die Danziger Halbthalerstücke mit 16—20 Thlrn. das Stück, ein, sieben Dukaten schweres, Danziger Godstück auf Stephan Bathori mit 114 Thlrn., und ein Danziger Probesechser von 1808 mit 8 Thlrn. Die werthvollsten deutschen, schwedischen und päpstlichen Thaler waren wenig gesucht, ja von den altrömischen Silbermünzen wurde das Stück mit 8 Sgr. bezahlt. Die meisten Ankäufe geschahen von Warschau, Petersburg und Berlin aus. (B. N.)

Paris, im Jan. In der neuen Sakristei in der Kathedrale Notre-Dame werden gegenwärtig die Glasmalereien des berühmten Glasmalers Maréchal, aus Metz, eingesetzt.

Der Präsident der Republik hat kürzlich das Portrait Mûrat's, von Gérard im Jahre 1798 gemalt, erworben. Mûrat ist als Artillerie-Oberst der ägyptischen Armee dargestellt. Es soll eines der besten Portraits Gérard's sein. (B. N.)

Madrid. Das berühmte Bild Lionardo da Vinci's, die sogenannte Magdalena del Condestable, in der Capelle d. N. in der Kathedrale von Burgos, ist kürzlich von dem Maler D. J. Bueno sehr gelungen copirt worden. (B. N.)

Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst zu Amsterdam.

Der leitende Ausschuss der Gesellschaft macht hiermit bekannt, dass die Urheber der beiden Entwürfe eines Theaters für eine grosse Stadt, entworfen nach dem Programm für die allgemeine Bewerbung, und nach ihrem Verdienst des Preises von dreihundert holländischen Gulden nebst ehrenvollem Ansehreiben *(certificat honorable)* werth erachtet, gemäss der öffentlichen Aufforderung in den Zeitungen sich genannt haben. Demnach rührt der erste Plan mit dem Motto: *„La critique peut faire éviter ce qui est laid, le génie seul peut faire trouver ce qui est beau"* von Herrn **Lucas Hermanus Eberson** aus Arnhem, gegenwärtig in Paris, her; der andere Entwurf, mit dem Motto: *„Spectatum admissi risum teneatis amici"* ist gezeichnet von den Herren **Herman Wentzel** und **Henry Marley Burton,** Architekten zu Berlin, denen die obenerwähnten Preise und Certifikate ausgefertigt worden sind.

Amsterdam, den 24. December 1850.

Im Namen des leitenden Ausschusses
Is. Warnsinck,
Secretair.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospect von Biow's Zeitgenossen bei.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 5. Montag, den 3. Februar. 1851.

Enkaustische Malerei auf Lava.

Wir wurden in unserm Leitartikel in der vorigen Nummer auf die Vergänglichkeit der Werke der bildenden Kunst hingeführt, und in der That ist es ein trauriges Gefühl, sich sagen zu müssen, dass sie niemals ganz der Unsterblichkeit überliefert werden können. Sie sind einmal darin im Nachtheil gegen die Werke der tönenden und redenden Kunst, welche durch die vervollkommneten Mittel der Vervielfältigung und Verbreitung wohl schwerlich eher vertilgt werden könnten, als bis man ihren Verlust nicht mehr beklagen würde. Indessen arbeitet die Technik in der Malerei fort und fort daran, den Bildern wenigstens diejenige Dauer zu verbürgen, deren sich die Bauwerke rühmen. Am wirksamsten verbindet sie sich zu diesem Zwecke mit der Chemie, und es gewinnt fast die Wendung, als ob die Experimentirer und Adepten in ihren Laboratorien wirklich zu einer Art von Geisterbannern würden, indem es ihnen doch gelingt, den farbenverkörperten Geist dauernder zu fesseln, als man es seither verstand.

Zu den Versuchen dieser Art gehört denn auch die Lavamalerei oder besser die eingebrannte Malerei auf Lavasteinplatten, welche anfängt, in Berlin eine höchst beachtenswerthe Bedeutung zu gewinnen. Das vulkanische Gestein wird aus den Eifelbrüchen am Rhein gewonnen und zu Platten gesägt, um sie in die Wände eines Bauwerks einfügbar zu machen. Denn mehr als sonst pflegt man jetzt beim Bauen auf den malerischen Schmuck der Wände bedacht zu sein, ja wendet ihn vielleicht oft selbst da an, wo der Baustyl ihn eigentlich auszuschliessen scheint.

Die Lavaplatten werden nun mit einer weissen Glasur bedeckt, welche sich durch Brennen mit dem Stein auf chemischem Wege verbindet. Die so gewonnene glatte Fläche wird sodann mit eigenthümlich bereiteten Farben bemalt und das Bild wieder durch einmaliges oder wiederholtes Brennen befestigt. Es liegt schon in diesen Andeutungen des Verfahrens, dass hier von einer Malart für Darstellungen im grossartigen, einfachen Style die Rede ist.

Es war vor etwa fünf Jahren, dass eine Tafel mit Malerei auf Lava in Paris angekauft wurde, welche sich noch im hiesigen Königl. Gewerbe-Institute befindet. Schon früher indess waren kleinere Proben durch Herrn Gropius hierher an den Baurath Persius gelangt, welcher den Herrn v. Klöber zu nachahmenden Versuchen aufforderte. Dies geschah und zwar mit immer wachsendem, durch Nichts zu ermüdendem Interesse des Künstlers an der Sache. Die Feilner'sche Ofenfabrik war anfänglich hauptsächlich der Schauplatz seiner unverdrossenen, keine Mühe und Opfer scheuenden Bestrebungen. Einige, wenngleich noch nicht vollkommene Resultate derselben kaufte der König an. Dies hatte dann eine Bestellung für die Schlosskirche zu Wittenberg zur Folge. Zugleich ging die Regierung mit dem Plane um, eine Anstalt für diese Art Malerei einzurichten, zumal auch dieselbe bei dem inzwischen unternommenen Dombau in Anwendung gebracht werden sollte. Dieser Umstand verlegte sämmtliche Arbeiten in die zum Dombau eingerichteten Werkstätten, wodurch auf Veranlassung der Herren v. Olfers und Stüler auch der Chemiker Dr. Fuss für den technischen Theil der Arbeit an den Bemühungen v. Klöber's den thätigsten Antheil nahm. So wurden in dieser Zeit ein Arabeskenfries, mit Engelbildern in Medaillons, für den Dombau halb vollendet und für die Friedenskirche bei Potsdam mosaikartige Ornamente geliefert. Noch müssen hier die erfolgversprechenden, nur durch Kränklichkeit gestörten Versuche des Dr. Lüdersdorf genannt werden.

Immer aber waren die Hauptschwierigkeiten noch nicht ganz überwunden und man konnte weder sagen, den jedesmaligen Erfolg ganz in seiner Hand zu haben, noch auch auf den Punkt der Ausführung gekommen zu sein, der nicht noch wesentliche Verbesserungen zugelassen hätte. Nach dem plötzlichen Tode des Dr. Fuss veranlasste v. Klöber den Herrn Mertins, das Technische der Arbeit in die Hand zu nehmen. Dieser hatte sich als Porzellanmaler schon von früh auf vielfältig mit ähnlichen Experimenten beschäftigt und kam nun in diese grössere Bahn der Versuche, welche ihm gewissermaassen die Aufgabe zu stellen schien, das Kind, die Porzellanmalerei, zum Manne zu erziehen. Mit einer gewissen Adepten-Leidenschaftlichkeit ging er an die zahlreichen Experimente, denen er indessen Erfolge abgewann, welche ihm endlich die Herrschaft über seine Feuerstatt sicherten. Er erkannte zunächst eine zurückgestellte Steinsorte gerade für die geeignetste, und zwar wegen ihrer Porosität, welche eine grössere und gleichmässigere Dehnbarkeit bedingt, mithin die Gefahr des Zerspringens bedeutend vermindert, ganz abgesehen davon, dass der weisse Guss sich dem Steine durch zahllose, selbstgebildete Stifte, so zu sagen, anheftet und dadurch gleichsam auf

mechanischem Wege die chemische Verbindung zwischen Guss und Steinplatte unterstützt. Er bemerkte, dass dieser Guss dadurch die grösste Schwierigkeit bereite, dass der Stein ihn weichflüssig verlange, die Farben ihn aber so strengflüssig wie möglich haben wollen, dass es also zuletzt Sache der Erfahrung, Uebung und Fertigkeit bleibe, hier stets und sicher die richtige Mitte zu treffen. Diese Fertigkeit hat nun Mertins in einem so hohen Grade erlangt, dass er, weit entfernt davon, seine Glasurstoffe mit einer ungewissen Erwartung dem Feuer anzuvertrauen, vielmehr den Erfolg so vollständig beherrscht, dass er nach Belieben verschiedene Nüancirungen, theils nach Absicht schafft, theils noch versucht. Die hierher gelangten französischen Proben zeigten sich z. B. voll kleiner Risse, welche der Fläche das Ansehen von hier und da aufliegenden Haaren gaben. Die Platten des Hrn. Mertins dagegen präsentiren sich nicht blos in vollkommener Spiegelglätte, sondern er weiss auch diese wieder zu einem gewissen *grain* abzudämpfen, welcher die Tafeln ganz vorzüglich zur Annahme der Farbe geeignet macht, so dass es nach der Versicherung v. Klöber's eine Freude ist, darauf zu malen. Noch mehr: die Bestellung, dass einige heilige Figuren, auf die wir weiter unten zurückkommen, eine vertiefte Aureole um das Haupt bekommen sollten, machte Hrn. M. keine Schwierigkeit. Es ist bewunderungswürdig, wie scharf ausgeschnitten sich der Heiligenschein darstellt; vom Anhäufen der flüssigen Glasur in den Vertiefungen keine Spur. So dass also der Schmelzkünstler sein Element wirklich vollkommen in der Gewalt zu haben scheint.

Ein mindestens zweimaliges Brennen macht jede Platte zur Bemalung fertig und in der Werkstatt v. Klöber's herrscht schon eine solche Geübtheit in der Farbenbehandlung, dass das Bild sehr selten mehr als zweimal Feuer bekommt.

Die Malerei geschieht nun mit Farben aus feuerbeständigen Metalloxyden. Herr Mertins hat in der Zubereitung derselben eine grosse Geläufigkeit erlangt. Das Gold, welches namentlich bei Kirchengemälden in Anwendung kommen muss, da dieselben oft auf Goldgrund ausgeführt erscheinen sollen, wird nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern in Platten aufgelegt, welches den Glanz um Vieles erhöht und lebhafter macht. Dabei haftet es mit einer Festigkeit an dem Stein, dass wir es an den dargelegten Proben nur mit Mühe mittelst einer spitzigen Feile abzukratzen vermochten. Statt des Silbers nimmt man Platina, weil jenes an der Luft schwarz wird.

Eilen wir indess zu den Werken, welche bisher durch die unablässigen Bemühungen der Herren v. Klöber und Mertins zu Stande gekommen sind. Wir sahen ein Spitzbogenbild, welches der König für die Kirche zu Wittenberg bestellt hat. Bei dieser Gelegenheit bemerken wir, dass dieses denkwürdige Gotteshaus überhaupt der Gegenstand einer in Aussicht genommenen Restauration geworden ist. So ist vor der Hand die Renovirung des Portals angeordnet, dessen Gesammtentwurf von Herrn v. Quast herrührt. Bronzene Thorflügel, an welche die berühmten 96 Theses nach dem Wortlaute mit $\frac{3}{4}$ Zoll hohen Buchstaben geheftet werden sollen, werden künftig die Kirche öffnen und schliessen. Die Dekoration daran rührt von dem Bildhauer Holbein her, neun reizende, musicirende Knabenfigürchen, die dazu verwendet werden, sind von Drake modellirt. Auch der Thürbalken, der das Bild tragen wird, mit der Inschrift, ist von Holbein entworfen, der auch noch zwei Kurfürstenstatuen, zu den Seiten des Spitzbogens auf Konsolen zu stellen, nach Drake'schen Modellen anfertigen wird. Das Spitzbogenfeld aber wird jenes Lavagemälde aus dem Atelier v. Klöber's enthalten. Der Stein ist 8 Fuss 4 Zoll lang und hat die dem flachen Bogen entsprechende Höhe von etwa 5 Fuss. In der Mitte erblickt man den gekreuzigten Erlöser. Zu beiden Seiten knieen die Gottesstreiter Luther und Melanchton, jener mit der heiligen Schrift, dieser mit der Augsburgischen Confession in den Händen. Das Bild macht durch seine Behandlung den Eindruck eines Oelgemäldes. Der Leib Christi ist kräftig und modellirt herausgearbeitet, die Portraitköpfe sind von markiger Färbung und charakteristischem Ausdruck. Den Hintergrund bildet die Stadt Wittenberg, nach einem alten Holzschnitte gemalt, der sich auf dem dortigen Rathhause befindet. Der Grund ist golden, und die grosse einförmige Fläche durch mosaicirende Bemalung mit braunen Linien unterbrochen.

Eine andere Bestellung des Königs, welche eben in der Arbeit ist, sahen wir im Atelier v. Klöber's. Es sind dies drei russische Heilige auf Tafeln von $2\frac{1}{2}$ Fuss in Quadrat, für die Kirche der russischen Kolonie bei Potsdam bestimmt. Hier treffen wir nun schon eine Kunstübung, die, im vollen Bewusstsein all' ihrer technischen Mittel, dieselben mit Sicherheit und Leichtigkeit handhabt. Zwei Bilder sind bereits vollendet: Christus mit dem Reichsapfel in segnender Bewegung gegen denselben und Alexander Newski, der eben fertig geworden, und den wir nicht bloss im Atelier sahen, sondern auch durch die Bereitwilligkeit des Künstlers im Freien anzuschauen Gelegenheit hatten. Das Bild ist von ganz vortrefflicher Wirkung und präsentirt sich als ein in gesättigter Farbenkraft durchgeführtes Oelbild.

Und in dem Glanze, womit die Bilder da vor uns stehen, versprechen sie, unveränderlich und unantastbar durch die Unbilden unseres rauberen Klima's, auszuharren. Wollen wir den heitern Schmuck der Aussenwände nicht entbehren, so mussten unsere Künstler schon auf sehr trotzige Mittel denken, dass die niederen Gewalten der Natur nicht blindwüthend wieder zerstören, was ihr höherer Sinn immerdar entstehen und fördern hilft: das Werk der bildenden Kunst. Darum entfesselt gerade der Mensch den Kampf der chemischen Elemente miteinander, aber die dabei entwickelte Kraft muss ihm nach seinem Zwecke dienen; er schlägt das Widerstrebende mit eigenen Waffen und brennt dem feuergebornen Stein den Stempel seines Geistes in das starre Fleisch, dass er ihn späten Jahrhunderten noch aufweisen muss in nie vernarbender Frische, in immer lebendiger Gegenwart.

Durch die erlangten Erfahrungen und Fertigkeiten ist also die ganze Lavamalerei aus dem vagen Gebiete unablässiger Versuche, welche v. Klöber und Mertins mit grossen Opfern und grosser Beharrlichkeit stets von Neuem anstellten, in den geordneten Verkehr einer Werkstatt-Thätigkeit übergegangen, wo Zeit und Mittel nach geregeltem Maasse gemessen werden können, wo es nicht mehr darauf ankommt, das Gewollte überhaupt nur zur Erscheinung zu bringen, sondern vielmehr, es auf die einfachste, am wenigsten kostspielige, mittel- und zeitraubende Weise darzustellen. Schon bildete v. Klöber in seiner Werkstatt mehrere junge Künstler, die sich mit Vorliebe diesem Zweige der Malerei gewidmet haben; wir erblicken eine werdende Schule.

Unter so bewandten Umständen wär' es allerdings eine sehr wünschenswerthe Sache, wenn die Regierung ihren alten Plan wieder aufnehmen und eine Anstalt für Malerei auf Lava gründen wollte. Mit der grössten Leichtigkeit würde sich damit eine Anstalt für Glasmalerei verbinden lassen, wobei dieselben Kräfte und Mittel nach zwei Richtungen hin benutzt werden könnten. An Privatbestellungen würde es gewiss nicht fehlen. Wir hörten die Versicherung, dass bei praktischer Einrichtung und knapper Benutzung aller Vortheile, die Preise sehr innerhalb der Erschwingbarkeit für Privatpersonen liegen und entschieden wohlfeiler sein werden, als die Mosaiken in gefärbtem Thon, welche für ähnliche ornamentistische Zwecke enkaustisch auf grössere

Lava-Platten gemalt, hergestellt werden können. Schon jetzt sind dergleichen Bestellungen eingelaufen; so z. B. hat Herr von Jena eine Platte mit seinem Wappen bestellt, welche die Bestimmung hat, in die Aussenwand des Hauses eingelassen zu werden. Welch ein schönes Feld eröffnet sich da auch für die s. g. bürgerliche Baukunst. Mit welchen herrlichen und anmuthigen gemalten Ornamenten werden wir unsere Wohnhäuser von aussen schmücken können, während wir in das Innere hinein das Licht hell „durch gemalte Scheiben", durch die anziehenden Erzeugnisse der Kabinets-Glasmalerei brechen lassen. Für die Künstler zeigt sich dabei im Hintergrunde ein Gebiet, werth, dass man sich ihm mit seiner ganzen Thätigkeit hingebe, um es auf der Höhe des veredelten Geschmacks zu erhalten.

Fr. Eggers.

Michel Angelo's Portrait von Donna Vittoria Colonna.

Dieses imposante Oelbild, welches eine betagte Frau in Nonnentracht, auf einem Lehnsessel sitzend, darstellt, wurde vor wenigen Jahren von Domenico Campanari auf einer Versteigerung in London erstanden. Da der Gegenstand an sich wenig Anziehendes zu haben schien, so wurde es als ein Meublegemälde ausgeboten und als eine Aebtissin von Bronzino auf das geringe Gebot von $5\frac{1}{2}$ Guinée zugeschlagen. Campanari hatte darin sofort die Züge der berühmten Marchesa von Pessara wiedererkannt, welche uns durch mehrere Medaillen gesichert und aufbehalten sind. Er machte es zum Gegenstand gelehrter Nachforschungen, die er in einer von ihm selbst herausgegebenen Schrift niedergelegt hat, und gelangte zu der Ueberzeugung, dass dies Bild kein anderes sein könne, als dasjenige, welches Michel Angelo von seiner bis in das hohe Alter hinein leidenschaftlich geliebten Freundin mit eigner Hand anzufertigen sich wenigstens vorgenommen hatte.

Ein so kühnes Resultat musste selbst dann auf zweifelsüchtige Aufnahme gefasst sein, wenn die Schlussfolge sogar eine noch viel bündigere gewesen wäre, als sie es bei derartigen Untersuchungen ihrer Natur nach sein kann. Hier aber kam, ausser dem Mangel an beglaubigten Thatsachen, noch der besondere Umstand hinzu, dass jene witzige Aeusserung des Michel Angelo über die Bedeutung der Oelmalerei von vornherein Zweifel rege macht, dass sich der grosse Meister der Frescomalerei überhaupt je mit dieser, auf raffinirte Farbeneffecte berechneten, zarteren Schwesterkunst beschäftigt habe.

Es war daher nicht zu verwundern, dass in London auch diejenigen stutzig wurden, welche der grossartigen Auffassung eines so würdigen Gegenstandes ihre Bewunderung nicht versagen konnten. Da die Kenner der neueren Kunst es nicht der Mühe werth zu erachten scheinen, eine so wichtige Frage in strenge Untersuchung zu nehmen, so setzte sich sehr bald bei dem nachbetenden Kunstpublikum die Meinung fest, als sei dies herrliche Gemälde im besten Falle ein Werk des Fra Sebastiano del Piombo, und es war sehr bald nicht mehr schicklich, sich für ein so merkwürdiges Portrait ernstlich zu interessiren. Leute, wie Sir Charles Eastlake, ignorirten vornehmer Weise das Dasein desselben, obwohl es dem gelehrten Verfasser der Geschichte der Oelmalerei sehr interessante und in ihrer Art einzige Thatsachen hätte darbieten müssen. Andere, die auf das Vorhandensein eines solchen Schatzes aufmerksam gemacht worden waren, entgegneten mit höhnischem Zweifel, und so würde es nicht ganz unmöglich gewesen sein, dass ein so wichtiges Denkmal der neueren Portraitmalerei wieder in die Vergessenheit zurückgedrängt worden wäre, hätte sich nicht der Besitzer entschlossen, es nach Rom zu senden, wo Minardi selbst durch die der erwähnten Brochüre beigegebene, sehr schwache Lithographie auf die hohe Bedeutung dieses, durchaus michelangelesken Kunstwerks aufmerksam geworden war.

Hier war der Eindruck, welchen es beim ersten Ansichtigwerden hervorrief, von der Aufnahme, die es in London gefunden hatte, wesentlich verschieden. Als es in Minardi's Studio ausgepackt wurde, war dieser selbst nicht zugegen, seine Schüler aber, die von der Geschichte, die sich daran knüpfte, kein Wort wussten, wurden durch den Anblick der gewaltigen Züge, die aus diesem Bilde hervorleuchteten, in einen wunderbaren Rausch versetzt. Es war ihnen, als wenn eine der riesigen Sibyllen von der Wölbung der Sistina herniedergestiegen und plötzlich ehrfurchtgebietend in ihrer Mitte Platz genommen habe.

Minardi, dem Longhi die vortreffliche Zeichnung des jüngsten Gerichts verdankt und welcher bei einem jahrelangen Verweilen in der sixtinischen Capelle mit Michel Angelo eine grössere Vertrautheit gewonnen hat, als mancher Andere, erlaubte sich dagegen vorerst kein Urtheil. Er schloss sich acht Tage lang mit dem Bilde ein, um, wie er sagte, es zu studiren. Dies hat er allerdings gründlich gethan, denn die kritische Darlegung aller Eigenschaften dieses merkwürdigen Gemäldes, welche selbst Kenner mit gespannter Aufmerksamkeit anzuhören lieben, beweist, dass er jeden Pinselzug ungefähr mit jener Sorgfalt und geisteswachen Genauigkeit verfolgt hat, mit welcher ein kritischer Philolog irgend ein schriftliches Denkmal bis in seine feinsten Bestandtheile grammatisch zerlegt. Nachdem er zu einer eigenen Ueberzeugung gelangt war, übergab er das Bild der Akademie von S. Luca, die sich einstimmig dafür erklärte, dass das Portrait nicht blos von der Auffassung, sondern von dem Pinsel des Michel Angelo herrühre.

Seitdem ist dieses Bild nun auch von vielen anderen Kennern in Augenschein genommen und bewundert worden. Selbst diejenigen, welche als hyperkritische Zweifler bekannt sind, haben sich zu der Annahme geneigt gezeigt, dass die Züge der wunderbar geadelten Frau von Michel Angelo's eigener Hand hier verewigt erscheinen. Die Hände und ähnliche Nebensachen scheinen zwar von ihm angelegt worden zu sein, sind aber offenbar von einem der fleissigeren Schüler des grossen Meisters, wahrscheinlich von Marcello Venusti fertig gemacht worden.

Es ist höchst interessant, die Wirkung zu beobachten, welche dieses eigenthümlich geartete Kunstwerk fast ausnahmslos auf einen Jeden macht, der demselben naht. Diejenigen, welche rasch abzuurtheilen gewohnt sind, rathen gewöhnlich auf Seb. del Piombo. Bald aber machen sich die Widersprüche, die ein solches Urtheil durch die originelle Art des Farbenvortrags erfährt, geltend. Man überzeugt sich bald, dass das Verständniss eines solchen Werkes Zeit verlangt, und in der That pflegt die wiederholte Betrachtung noch mehr auszugeben, als die erste.

Diejenigen, welche die Fresken des Fra Sebastiano mit Aufmerksamkeit betrachtet haben, werden sich erinnern, dass dieselben unwillkürlich einen Oelmaler verrathen; hier hingegen findet das Gegentheil statt. Das Colorit ist ganz im Frescostyl behandelt, und namentlich in der eigenthümlichen Weise, welche Michel Angelo in den klaren Deckengemälden der Sistina so grossartig durchgeführt hat. Vor Allem aber ist es ein Umstand, welcher an den Fra Sebastiano durchaus nicht zu denken erlaubt. Dieser nämlich hat allezeit mit der den Venetianern angeborenen Geschicklichkeit die Localtöne der Carnation zu brechen gewusst. Hier streifen dieselben aber in's Ziegelrothe, ohne jedoch einen so materiellen Charakter zu erhalten, wie

in den Malereien des Giulio Romano. Für den Farbenvortrag des Michel Angelo ist dies aber gerade überaus bezeichnend. Dabei sind indess die Uebergänge so zart gehalten, wie sie schwerlich bei irgend einem seiner Schüler zu finden sein dürften. Der Kopf ist nicht lasirt, wohl aber der Schleier, der, obwohl mit wunderbarer, wahrhaft erhabener Einfachheit hingeworfen, vielleicht bei Vollendung der übrigen ausserwesentlichen Theile übergangen worden ist. Auch hat die Malerei, obwohl im Ganzen vortrefflich erhalten, gerade hier vielleicht einige Nachbesserungen von einer auffrischenden, aber sehr geschickten, sorgfältigen und versichtigen Hand erfahren.

Am anerkennendsten sprechen sich die Bildhauer über die wunderbar kräftige und dabei eben so feine Modellirung dieses charaktervollen Antlitzes aus. Tenerani hatte geradezu behauptet, dass nur ein Bildhauer gewisse Formen auf diese Höhe des plastischen Ausdrucks zu bringen vermöge. Die entschiedene Weise, in welcher Emil Wolff und Steinhäuser sich über ein solches, ganz ungewöhnliches Künstlerverdienst ausgesprochen haben, scheint jenes Urtheil vollkommen zu bestätigen.

Es wird natürlich noch einige Zeit verlangen, bevor die Acten über einen so bedeutenden Fragepunkt geschlossen werden können. Das Sammeln von Urtheilen, selbst gewichtiger Autoritäten, kann nur geringen Nutzen bringen, so lange dieselben nicht gründlich motivirt sind. Selbst da, wo dies geschieht, wird die Persönlichkeit des Kunstrichters psychologisch berücksichtigt werden müssen. Darin scheinen bis jetzt Alle übereinzustimmen, dass wir in diesem Portrait ein höchst bedeutendes Kunstwerk der Glanzepoche des Cinquecento vor uns haben.

Platner, welcher sich mit Michel Angelo gründlich beschäftigt hat und eine negativ strenge, aber sehr oft gerechte Kritik in ähnlichen Fällen geübt hat, erklärt es nicht blos für ein sehr vorzügliches Kunstwerk, sondern, trotz aller Schwierigkeiten, die sich der Entscheidung einer so verwickelten Frage entgegenstellen, als des Pinsels des Michel Angelo würdig. Darauf scheint auch das Urtheil, welches Magnus abgegeben hat, hinauszulaufen. Letzterer hat es freilich bis jezt nur einmal in Augenschein genommen, während Platner wiederholte Male zu diesem Bilde zurückgekehrt ist und versichert, bei jedem neuen Besuch in seiner Ansicht nicht blos bestätigt, sondern noch bestärkt worden zu sein.

Wichtig genug ist die Untersuchung. Sie ist es schon wegen des Gegenstandes. Denn Donna Vittoria Colonna war sicherlich die bedeutendste Frau ihres Jahrhunderts und der unmittelbare Centralpunkt der bedeutendsten Persönlichkeiten Italiens. Michel Angelo wird durch seine treue Liebe zu ihr ebenso sehr geehrt, wie sie selbst durch die Anbetung, welche ihr von hervorragenden Männern zu Theil wurde. Dieses Immergrün der Empfindungen, welches den Titanen von Florenz auszeichnet, scheint nun auch aus der Auffassung der sorgenvoll gealterten Matrone hervorzuleuchten. Wenn es schon etwas unendlich Rührendes und Ergreifendes hat, die Wehmuth zu beobachten, mit welcher Raphael den Glanz der untergehenden Sonne in dem Portrait der Fornarina festzuhalten gesucht hat, so ist es noch viel herzzerreissender, den Widerspruch wahrzunehmen, welchen der Maler zwischen der ewigen Jugendfrische des Geistes und den Trümmern der Tempelhalle wahrer und erhabener Schöne, die sich dieser erbaut hatte, in diesem Portrait mit gewaltigen Zügen veranschaulicht hat. Die Augen liegen wie zwei tieffunkelnde Edelsteine in dem erhabenen Antlitz und die tief gebeugte Wittwe, welche in klösterlicher Einsamkeit jeden Anspruch auf weltlichen Glanz aufgegeben hat, schaut mit einem Selbstgefühl auf uns herab, welches nur die Gewissheit unsterblichen Ruhmes zu geben vermag. Sie ist sich ihres ganzen Werthes bewusst und zeigt jene unerschütterliche Charakterkraft, die sie auch im Leben bewahrt hat, gleichzeitig aber beugt sie sich tief vor dem Herrn über Leben und Tod, und das Gebetbuch, welches sie in der Hand hält, ist nicht blos ein äusseres Abzeichen klösterlicher Stimmung, sondern in Wahrheit das Symbol tiefer und gehaltreicher Andacht. Sie zeigt sich erfüllt von dem Inhalt der vor ihr aufgeschlagenen Zeilen und das Wort scheint sich mit Fleisch zu bekleiden.

Michel Angelo hat, dem Vasari zufolge, die Oelmalerei für eine der Frauen und Kinder würdige Beschäftigung erklärt. Daraus pflegt man den Schluss zu ziehen, dass er sich selbst nie mit ihr abgegeben habe. Wäre dies indess der Fall gewesen, so hätte er kein Recht gehabt, so geringschätzig von ihr zu reden. Denn wer eine Sache für leicht erklärt, der er selbst nicht gewachsen ist, ist übermüthig, ja wohl gar frech. Auch liegen in der That Beispiele vor, welche beweisen, dass er sich an Staffeleigemälden ernsthaft für seine grösseren Unternehmen vorbereitet hat. Wir erinnern nur an das eine, durch Macphersen vom Untergang errettete Bild, welches eine Grablegung darstellt und auf welchem die Farben eine so wunderbare Klarheit und Reinheit zeigen, dass man anfangs darüber zweifelhaft war, ob es in Tempera oder in Oel ausgeführt sei, nachher aber es für ganz müssig erachtet hat, diesen Unterschied der technischen Behandlung hervorzuheben. In der That ist derselbe nicht so erheblich, als man in neueren Zeiten hat glauben machen wollen. Der Natur der Sache nach lässt sich mit Oelfarben leichter und sicherer eine Wirkung erreichen, welche in Tempera nur schwer erzielt werden kann. Praktische Künstler, die sich im Oel- und Frescomalen gleichzeitig und mit Erfolg versucht haben, versichern, dass ihnen in der That das Oelmalen nach dem Frescomalen leichter geworden sei. Einen sehr talentvollen jungen Mann, der nach Michel Angelo einige Copieen angefertigt hat, die allgemeine und überraschende Anerkennung gefunden haben, habe ich zu diesem Portrait der Donna Vittoria Colonna hingeführt und über den Eindruck befragt, den er davon empfange. Er hat nichts dem Michel Angelo Fremdartiges darin entdecken können, gleichzeitig aber erklärt, dass ihm ein ähnliches Portrait kaum vorgekommen sei. Jeder Pinselzug erinnere an die Malereien der sixtinischen Deckenwölbung; man sehe aber, dass der grosse Meister hier mit dem Pinsel gleichsam spielend modellirt habe.

Mir hat es immer sehr sonderbar scheinen wollen, dass man in Erwägung jenes durch den Vasari breit getretenen Scherzes dem Michel Angelo die Geschicklichkeit nicht hat zutrauen wollen, Oelfarben in den Pinsel zu nehmen. Ein Mann, der es wagen konnte, die geschicktesten Maler seiner Zeit davon zu jagen und sich selbst an die Riesenarbeit der Ausmalung der sixtinischen Deckenwölbung zu begeben, ein Genie, welches bei Lösung einer so ungeheueren Aufgabe so glanzvollen Erfolg hatte, sollte nicht auch im Stande gewesen sein, ein Portrait in Oel zu malen, nachdem er den geschicktesten Künstlern in diesem Fach so oft den Pinsel geführt hatte?

Gehört denn zur Elfenbeinschnitzerei weniger Uebung und Geschicklichkeit, als zur Oelmalerei? Wer daran zweifelt, erhole sich bei denen Rath, die sich an derlei Arbeiten versucht haben. Dennoch scheint Michel Angelo auch diesen Zweig der Technik mit gleicher Unerschrockenheit und mit gleichem Erfolg cultivirt zu haben. Der Bildhauer Lotsch in Rom besitzt ein Crucifix aus Elfenbein, welches man ziemlich allgemein dem Meister des Moses zuspricht. Es zeigt dieselbe Leichtigkeit der Behandlung des zum Träger der Idee erkorenen Stoffes, wie unser Portrait und Niemand möchte ahnen, dass es von einem Künstler herrühre, der sich nicht lange und unausgesetzt in

solchen Arbeiten geübt habe. Alles dies beweist, dass einem Genie, wie Michel Angelo war, jeder Ausdruck seiner Gedankenfülle und seines tiefen Wissens leicht geworden sei und dass es ziemlich müssig ist, zu fragen, wie er es zu einer solchen Fertigkeit ohne lange Vorbereitung habe bringen können. Bei ihm genügte es, zu wollen, um, was er sich vorgesetzt hatte, zu vollbringen. **Emil Braun.**

Einige Bemerkungen und Nachträge zu den Catalogen von Crayen und Jacoby über Georg Friedrich Schmidt's Werke.

Von **J. F. Linck.**

Die Seltenheit des im Jahre 1789 erschienenen *„Catalogue raisonné de l'oeuvre du feu Georg Fréderic Schmidt"* von Crayen, veranlasste den verstorbenen Kunsthändler Jacoby im Jahre 1815, denselben in deutscher Sprache herauszugeben. Nicht allein, dass diese Ausgabe weder eine treue Uebersetzung des Originals, noch so vollständig ist, hat Jacoby auch durch angebliche Berichtigungen und Zusätze oft irrthümlich, vielleicht auch absichtlich, die Liebhaber irre geleitet und besonders dadurch, dass er alle Schmidt'schen Kupferstiche und Radirungen mit dem Worte: „Selten" bezeichnete (statt dass er sagen sollte: „schöne Abdrücke davon sind schon selten"), es den Sammlern gegenüber ungewiss gemacht, welche Blätter des Meisters eigentlich zu den seltenern oder sehr seltenen gehören. — Crayen's *Catalogue raisonné* giebt hierüber zwar bessere Auskunft, allein auch in ihm fehlen oft die Angaben der verschiedenen Abdrucksgattungen, und ich habe daher auch auf diesen bei den nachstehenden Bemerkungen Rücksicht nehmen müssen.

Im Allgemeinen existiren von vielen Platten des Künstlers einzelne Abdrücke vor der Unterschrift, vor dem Namen des Künstlers, oder von der unvollendeten Platte; da selbige aber (mit Ausnahme einiger der letzten von ihm radirten Blätter) nur als Probedrücke zu betrachten und grösstentheils Unica sind, so habe ich geglaubt, solche nicht als besondere Abdrucksgattungen anführen zu dürfen. Dagegen kommen von mehreren, namentlich radirten Blättern, Abdrücke vor der Dedication, oder vor Angabe der Sammlung vor, in welcher sich das Original-Gemälde damals befand, und diese Gattung habe ich anzugeben nicht unterlassen.

Es wird hier am Orte sein, auch noch der Abdrücke mit „Schmidt's Stempel" zu erwähnen, deren Jacoby in der Vorrede zu seinem Catalog S. IV gedenkt. Diese Abdrücke sind sehr schön und selten, wenn sie wirklich ächt, d. h. unter besonderer Aufsicht des Künstlers gemacht und von ihm ausgewählt sind. Allein es kommen häufig höchst mittelmässige, sogar schlechte Abdrücke mit Schmidt's Stempel vor, deren Vertrieb man dem Künstler selbst wohl nicht zuschreiben kann; sondern die wahrscheinlich aus den Händen der Erben kamen, welche dadurch schlechteren Abdrücken mehr Werth in den Augen der Liebhaber geben wollten.

Um möglichst dem Inhalte der mehr erwähnten beiden Cataloge zu folgen (deren Nummern übereinstimmen), erwähne ich hier zunächst noch vier Blätter, welche die von Jacoby (Vorrede S. 21—28) gegebenen Notizen über mehrere Schmidt zugeschriebene Stiche ergänzen und höchst wahrscheinlich vom Künstler gefertigt sind.

I. Portrait eines französischen Malers mit Perücke und Mantel, gegen links gewendet, wo eine Staffelei steht. Oval und neben diesem links Palette, Pinsel und Skizzenbuch. In demselben Format, wie die Blätter zu Odieuvre. Ohne Inschrift und Künstlernamen.

II. Anne Marie Françoise de Segur — de Ponchat, abbesse de Gif — née le 24 X^{bre} 1697 — decedée le 29 9bre 1749 und Wappen. — Halbfigur, in der Kleidung als Aebtissin, mit Stab und Buch. — Im verzierten Oval mit vorstehender Inschrift. Zu dessen Seite rechts lehnt ein Buch mit der Schrift: *Soyez donc maintenant &c:* — Unterschrift unter dem Oval: *Elle exhortait des filles &c:* — und im unteren Plattenrande: *à Paris chez François au Triangle d'or.* Gr. Fol. Ohne Künstlernamen.

Dies Blatt habe ich früher selbst besessen und halte es unbedingt für eine Arbeit von G. F. Schmidt.

III. Studienblatt, gestochen von Schmidt, Wille und H. Rohde. Kl. Fol.

a. Erster Abdruck, mit dem Portrait von Wille und vier anderen Köpfen nach Mellan und Sadeler. Ohne Bezeichnung.

b. Zweiter Abdruck, mit acht Köpfen, worunter die Vorigen. Mit der Bezeichnung; Schmidt & Rodes 1753 und am unteren Plattenrande in der Mitte, in verkehrter Schrift: Kopieen — Rode 1753.

c. Dritter Abdruck, mit den acht Vorigen und noch einem Kopfe und derselben Bezeichnung.

IV. Brustbild eines Kindes, en face, mit lockigem Haare, den Zeigefinger der rechten Hand an den Mund gelegt und mit der Linken eine Tafel haltend. Radirung in Castiglione's Manier. Im unteren Rande bezeichnet: G. F. Schmidt fec. — Höhe: 3 Zoll 9 Linien, Breite: 2 Zoll 9 Linien.

Scheint nach Schenau's Zeichnung und eine frühere Uebung des Künstlers im Radiren zu sein.

Zu den, in den beiden Verzeichnissen angeführten einzelnen Arbeiten unseres grossen Meisters bemerke ich nun Nachstehendes:

No. 15. Der Maler Parrocel. Die ersten Abdrücke dieses Portraits, mit der vom Künstler selbst gestochenen Schrift und der Jahreszahl 1737, haben folgende Inschrift:

„Parrocel, Conseilleur de l'Academie Royale de Peinture, Celebre Peintre des Batailles."

wogegen die in beiden Catalogen angegebene Inschrift desselben den zweiten Abdrücken angehört.

No. 21. Jean Law. Von diesem Blatte kommen jetzt zuweilen betrügliche Abdrücke vor der Schrift, von der retuschirten Platte, vor. Sie sind daran zu erkennen, dass die Künstlernamen sich nicht im unteren Plattenrande, sondern höher, am Fusse des Ovals befinden.

No. 33. Karl XII. Die Beschreibung dieses Blattes, welche Jacoby dem Cataloge von Crayen entnommen, ist gänzlich unrichtig und beruht auf einem Irrthum des Letzteren; denn es existirt wirklich ein von Schmidt gestochenes und mit seiner Chiffre bezeichnetes Bildniss Carl's XII. von Schweden.

Dies Blatt ist ganz in der Art gestochen, wie die andern, vom Künstler für Odieuvre gefertigten Portraits und führt die Unterschrift:

CHARLES XII.
Roi de Suède.
Né le 27. Juin 1682. Mort le 11. Decembre 1718.

Der Kopf des Königs ist vollkommen en profil dargestellt und nach Links gewendet. Der Monarch hat einen Brustharnisch und trägt darüber einen offenen Rock. Von der rechten Schulter fällt über die Brust ein mit Kronen gestickter Mantel und um den Hals ist ein weisses Tuch gebunden. Das Oval, in dem sich das Portrait befindet, ist im Lichten 3 Zoll 6 Linien hoch und 2 Zoll 10 Linien breit; der ganze Stich hat 4 Zoll 11 Linien Höhe und 3 Zoll 6 Linien Breite. An den Seiten des Ovals liest man auf dem Fussgestelle links: Boizot del. und rechts: ES*** sculp. — In der untern Platten-Margo befindet sich

die gewöhnliche Addresse von Odieuvre und darunter, in zweiter Reihe, die Buchstaben: C. P. R. *(Cum Privilegio Regis).*

Von diesem äusserst seltenen Portrait giebt es auch, noch seltener vorkommende, Abdrücke in einem, vielleicht von Schmidt selbst radirten, viereckigen und verzierten Passe-Partout, dessen Platte 8 Zoll 10 Linien hoch und 6 Zoll 1 Linie breit ist.

No. 42. Der Graf von Evreux. In Auctions-Catalogen findet man öfters bei diesem Blatte, als lobende Bemerkung angeführt: „Abdruck vor dem Wappen." Ungeachtet langjähriger Aufmerksamkeit, ist es mir jedoch nicht gelungen — selbst in den grössten Sammlungen Deutschlands und Frankreichs — einen Abdruck mit dem Wappen zu entdecken, und ich muss daher die Existenz einer solchen Abdrucksgattung bezweifeln. Die Platte existirt noch und befindet sich im Besitz der Gebr. Rocca in Berlin.

No. 46. G. F. Händel. Bei der extremen Seltenheit dieses Portraits, scheinen weder Crayen und Jacoby, noch Heinecke (N. Nachr. S. 61.) es gesehen zu haben; daher sind ihre Beschreibungen desselben sehr unvollständig und zum Theil unrichtig. Ich lasse daher eine genaue Beschreibung, nach einem in meinem Besitz befindlich gewesenen Exemplare [1]), hier folgen:

„In einem fensterähnlichen, oben bogenförmigen Rahmen be-„findet sich das Brustbild (nicht Kniestück) des Componisten. „Er trägt eine grosse Perücke, hat über den gestickten Rock „ohne Kragen einen Mantel, der beide Arme bedeckt und „ist nach Links gewendet. Auf dem untern Theile des Rah-„mens liegt Rechts ein Notenblatt, auf dem man das Wort: „Allegro" und sechs Reihen Noten sieht. „Eben daselbst „Links liesst man: George Friedrich Schmidt Sculp. à Paris. „Im Fussgestelle des Rahmens ist gestochen:

GEORGES FREDERIC HANDEL
Seul Compositeur et Directeur General
de l'Opera de Londres.
Né en Saxe.

und darunter, in der 1 Zoll hohen Platten-Marge:

Ici, graces aux doctes veilles
D'un artiste laborieux,
Ce lui qui fait par tout [2]) le Charme des Oreilles
Fait aussi le plaisir des yeux.

„Der Stich (ohne die untere Marge) ist 8 Zoll 11 Linien „hoch und 6 Zoll 7 Linien breit. Die ganze Platte hat eine „Höhe von 10 Zoll 2 Linien und eine Breite von 7 Zoll „2 Linien."

No. 47. Der Erzbischof von Cambray. Von dieser Platte giebt es seltene erste Abdrücke mit der Schrift, aber vor dem Wappen. Die vom Kupferstecher Linger retuschirte Platte befindet sich in Händen des Kupferstechers Sabatky in Berlin.

No. 49. François le Chambrier. Die ersten Abdrücke dieses Portraits, von denen nur einige wenige Exemplare vorhanden zu sein scheinen, führen in der ovalen Einfassung: *„mort 1730 âgé de 67 ans."* Die zweiten Abdrücke haben dagegen: *„Mort le 16 Janv^r. 1730."*

No. 56. Der Maler Parocel. Jacoby's Bemerkung bei diesem Blatte: „Es blieb aber unvollendet, bei einem Aetzdruck." ist unrichtig, da in der Platte nichts radirt, sondern die Anlage des Ganzen reine Grabstichel-Arbeit ist.

No. 59. Der Maler Pierre Mignard. Von diesem Capitalblatte giebt es drei Gattungen Abdrücke mit der Schrift; nämlich:

a. vor den Worten: *„pour sa Réception à l'Academie en 1744."* — Von grösster Seltenheit.
b. Mit vorstehenden Worten. Selten.
c. Von der vom Künstler selbst retuschirten Platte, die in der Mitte des Unterrandes mit einem Stern (*) bezeichnet worden. (Diese Bezeichnung findet man auf den Abdrücken häufig fortradirt.)

No. 67. Der Grosskanzler von Cocceji. Bei wenigen, höchst seltenen, frühesten Abdrücken mit der Unterschrift findet man die Worte: *„Codex Fridericianus"* nicht auf dem Buche, das der Links befindliche Genius hält.

No. 71—72. König August III. und Königin Marie Josepha von Polen. Von diesen beiden Platten existiren zweite, retuschirte Abdrücke, welche an einem Stern (*), den der Künstler in die Mitte des untern Randes stach, kenntlich sind. Erste Abdrücke, ohne den Stern, sind selten.

No. 74. Allegorische Composition mit dem Bildnisse der Frau Baronin von Grapendorff. Dies Blatt, welches früher als „sehr selten" bezeichnet worden, existirt in einer Menge von Exemplaren. Die Platte besass der Kunsthändler Jacoby selbst, nach dessen Tode sie in den Besitz des Kupferstechers C. F. Hopfer überging. Jetzt befindet sie sich in Händen der Gebr. Rocca in Berlin.

No. 78. Der Minister Graf von Esterhasi. Da zuweilen zweite Abdrücke dieses Blattes vorgekommen sind, bei denen der Rechts auf dem Gesimse gestochene Grabstichel sehr geschickt fortradirt worden, um solche für erste Abdrücke geltend zu machen, will ich hier noch auf ein anderes Kennzeichen aufmerksam machen, an dem die früheren von den retuschirten Abdrücken zu unterscheiden sind. In den Ersteren hat nämlich der Schlagschatten bei der Klaue des Greifen, der das Wappen hält, nur zwei Strichlagen, wogegen in den Letzteren diese Stelle mit einer dritten Taille überlegt ist.

No. 83. Der General Graf von Rasoumowsky. Die ersten Abdrücke dieses seltenen Portraits haben die von Crayen angeführte Inschrift: *Cyrillus Comes de Rasumowsky. S. Imp. Maj. omnium Russiar. minoris Hetmannus &c.;* die zweiten Abdrücke dagegen den von Jacoby angegebenen Titel nach dem Namen: *S. I. Maj. Parvae Russiae at utramque Ripam Borysthenis &c.* — Die erstere Abdrucksgattung ist viel seltener als die letztere.

No. 93. Zehn Kupfer in Octavo zu: „Beschreibung der griechischen Kirche in der Türkei von Jacob Elsner." Berlin 1737. in 8. Die neun verschiedenen Darstellungen, Fig. 1—9, sind auf einer Platte gestochen. Unzerschnittene Abdrücke davon sind sehr selten.

No. 96. Der verliebte Türke. In den späteren, zweiten Abdrücken ist zwar Larmessin's Addresse beibehalten, man liest jedoch über derselben, Rechts am Plattenrande: Crepy Ex.

No. 98. Scene aus dem Roman Lazarille von Tormes. Erste, höchst seltene Abdrücke dieses wenig vorkommenden Blattes haben in der Unterschrift: *„vanger"* statt *„venger."*

(Schluss folgt.)

1) Jetzt in der Privat-Sammlung S. M. des Königs von Sachsen.
2) Die Worte celui und par-tout sind im Stiche getrennt gestochen.

Zeitung.

*Köln, im Jan. Unser Dombau, der unter der Leitung eines eben so tüchtigen als für das herrliche Werk hochbegeisterten Meisters, Zwirner, auf das erfreulichste vorschreitet, hat schon in manchen Beziehungen anregend und belebend auf Kunstsinn und Kunststreben gewirkt, wie sich dies am Schönsten in dem bekundet, was unsere Frauen, in frommer Begei-

sierung für die Vollendung des grossartigsten deutschen Kunstwerkes, schon für dasselbe gethan haben. Im Jahre 1842 stickten Kölner Jungfrauen und Frauen nach den Zeichnungen des hiesigen Malers M. Welter das schöne reiche Prachtbanner des Dombau-Vereins, eine Arbeit weiblicher Kunstfertigkeit, welche man dem Kostbarsten, was uns der Art aus dem Mittelalter geblieben, an die Seite setzen darf. Im J. 1850 schmückten Kölner Frauen und Jungfrauen das Presbyterium des hohen Chors mit Teppichen, die sowohl in Bezug auf die Vollendung der Stickereien, als hinsichtlich der in denselben versinnlichten Ideen und der in der gewissenhaftesten Strenge des sogenannten gothischen Styles durchgeführten Vollendung der Ornamentik, den Namen eines Kunstwerks verdienen. Die Chorerhöhung unseres Domes konnte keinen schönern und passendern Schmuck erhalten. Es sind acht verschiedene, mehr als 300 Ellen haltende Teppiche, welche aber in ihrer künstlerischen Vollendung, im Reichthume der Zeichnungen und in ihrer Farbenpracht ein schönes Ganze bilden. Die bildlichen Darstellungen, die Ideen des Werkes rühmen in dem Conservator des städtischen Museums Herrn Ramboux ihren Erfinder. Die im neuen Bunde zur Wahrheit gewordene Verheissung des alten zeigt der Hauptteppich in einem Kreuze, welches in seiner Vierung das sein Blut zur Sühne der Welt hingebende Lamm trägt, während zwischen den Kreuzarmen die Symbole der Evangelisten dargestellt sind und auf den Enden derselben die Namen der Erzpriester des alten Bundes durch eine künstlich verschlungene Legende mit passenden Inschriften, ist der alte Bund mit dem neuen vereinigt. Im Grunde deuten weisse Kreise mit rothem Kreuze auf das Manna, und üppige Weinrebenranken bilden die Einfassung des Teppichs, wie alle von einem mit reichem Edelgestein geschmückten Bande umgeben sind. Auf den Seiten-Teppichen sind die vier Cardinal-Tugenden in allegorischen Figuren dargestellt; an welche sich die Teppiche von den beiden Thronsitzen des Presbyteriums mit dem päpstlichen und dem erzbischöflichen Wappen in heraldischem Farbenschmuck schliessen, während auf den Teppichen vor den beiden Nebenaltären Verse aus den Psalmen versinnlicht sind: „Die nach der Quelle lechzenden Hirsche und die im Schutze ihrer Liebe ruhenden Tauben", und ein musivisch gehaltener Teppich mit den drei göttlichen Tugenden und dem Wappen der Stadt und des Erzstiftes, die Stufen des Hauptaltars bedeckt.

Fesselt den Beschauer die künstlerische Vollendung des Ganzen, die mit der grössten Kunstfertigkeit unter Leitung der Frau Wittwe Martens ausgeführte Stickerei, so bewundert er aber gewiss eben so sehr die Anordnung, den Reichthum der Motive in den Ornamenten, so schön in der Erfindung als gediegen in der Zeichnung, die Strenge der Stylisirung und die den feinsten Kunstsinn verrathende Harmonie der Farbengebung. Und dies Alles ist das Werk eines Kölner Künstlers, des Malers Mich. Welter, welcher in dieser Arbeit wieder seinem seltenen schöpferischen Talente das schönste Zeugniss gab [1]). Die allegorischen Figuren sind grau in grau gehalten, die Bilder aus den Psalmen in natürlicher Färbung, wie auch der Steinschmuck, die einfassenden Ornamente grün, und grau die in den Motiven so reichen gothischen Rosen.

Wie verlautet, beabsichtigen unsere kunstsinnigen Frauen auch den Seitenwänden des Chors, deren, in kunsthistorischer Beziehung so merkwürdigen Tempera-Bilder aus dem 14. Jahrhundert leider nicht mehr hergestellt werden können, einen ähnlichen Teppichschmuck zu geben. Sie würden dadurch ihrem Kunstsinne ein neues Denkmal setzen, und sich den wärmsten Dank, die innigste Anerkennung der Mit- und Nachwelt verdienen.

* **Köln**, im Jan. Prof. Karl Sohn aus Düsseldorf führt in dem Festsaale des hiesigen Kaufherrn Karl Joest vier Medaillons, wie es heisst, die vier Jahreszeiten und mehrere Superporten aus. Es gereicht dem Kunstsinne des Herrn Joest zu besonderem Lobe, dass er seinem Hause einen so gediegenen Kunstschmuck geben will, und wir sind fest überzeugt, dass sein Beispiel unter unseren Reichen Nachahmung finden wird. Der graziös kokette François Boucher (1704—1770), wie Sohn Meister im weiblichen Porträt, hat unter den tausenden seiner flüchtigen Arbeiten, sein Vorzüglichstes in seinen Zimmer-Ausstattungen geleistet. Es kann dies ein neues Feld für die Malerkunst werden — ohne dass sie dem verschrobenen, lüsternen, üppigen Geschmacke der Zeit eines Ludwigs XV zu huldigen braucht.

London. In No. 33. des vorigen Jahrgangs berichtete unser Korrespondent aus Brüssel von einem Gemälde des Belgischen Malers E. Slingenayer, darstellend den Tod Nelson's. Dieses 23 Fuss lange und 18 Fuss hohe Bild, unmittelbar nach der Vollendung nach England gebracht und bisher im St. James-Palast, obwohl Wenigen zugänglich, ausgestellt, wird vielleicht seine bleibende Stätte im Greenwich-Hospital finden. Man hat nämlich vorgeschlagen, den Geldbetrag für den Ankauf durch Unterschriften zusammenzubringen, um es der Sammlung von Seelebenbildern einzureichen, welche jenes Nationalgebäude ziert.

Ein ähnliches Verfahren als das, wodurch man von Holzstöcken, mit Benutzung galvanischer Niederschläge, Metallabklatsche zu gewinnen pflegt, hat Dr. Branson zur Erzielung von Druckplatten für die Darstellung von Farnkräutern und Seegewächsen angewendet. Er legt einen Zweig vom Farnkraute, Seegrase oder anderer flachen Pflanzenform auf ein Stück dicken Glases oder Marmors und macht einen sorgfältigen Abdruck davon in Gutta-Percha, indem er dasselbe erweicht darüber legt und in der geeigneten Lage erkalten lässt. Darauf wird der Abdruck in Metall reproducirt, welches dann, nach einer geringen Nachhülfe, in grünem Farbendruck ein sehr getreues Abbild der Pflanze geben soll.

Novitätenschau.

Rudolph Weigel's Kunstlagerkatalog. Zwei und zwanzigste Abtheilung. Leipzig, Rudolph Weigel. 1850. 70 S. Pr.: $\frac{1}{4}$ Thlr. Inhalt: a. Bücher. I. Philosophie, Geschichte und Kritik der Kunst (65 Nummern). — II. Kunsttechnik (27 NN.). — III. Kunstgeographie, Kataloge von Kunstsammlungen etc.

[1]) Michael Welter lebt und wirkt als Dekorationsmaler in Köln, wo er 1808 geboren wurde. Nachdem er in der Mengelbergischen Schule den Elementar-Unterricht im Zeichnen und Malen genossen, zog er 1827 nach Paris und bildete sich dort unter Ciceri, Daguerre, Fontaine und Joannis in seinem Fache aus, arbeitete darauf noch längere Zeit in den Ateliers von Gropius in Berlin. Nach einer Kunstreise durch Deutschland, liess er sich in seiner Vaterstadt nieder, welche ausser vielen Theater-Dekorationen, einer Menge Dekors-Arbeiten, unter denen wir nur die so geschmackvolle Weyer'sche Gemälde-Gallerie, das Abr. Oppenheim'sche und Farina'sche Haus anführen, zwei grössere Werke von ihm aufzuweisen hat, die seinen Künstlerruf begründet; wir meinen die Ausschmückung der Säle des so genannten Tempelhauses im Style des 13. Jahrh. und den Meuser'schen Pavillon. Die letzte Arbeit, in welcher sich der Künstler in der ganzen Vielseitigkeit seines Talentes zeigt, denn mit dem Ornamentalen sind hier reiche figürliche und landschaftliche Compositionen verbunden, ist selbst in Köln wenig bekannt. Wir werden diese reizend schönen, in Oel ausgeführten Malereien noch näher besprechen.

(56 NN.). — IV. Kupferstichwissenschaft (8 NN.). — V. Galeriewerke, Nachbildungen von Malereien, Zeichnungen, Holzschnitten, Miniaturen, Glasgemälden, Original-Compositionen, Portraitsammlungen etc. (31 NN.). Darunter das kostbare und seltene Turnierbuch Herzog Wilhelm des Vierten von Baiern von 1510—1545 von Senefelder und Schlichtegroll u. s. m. — VI. Bücher mit künstlerischer Ausstattung, illustrirte Bücher, Original-Compositionen etc. (87 NN.). Darunter viele seltene und interessante Werke aus dem 16. und 17. Jahrh. So die berühmte Halberstädt'sche Bibel; verschiedene Ausgaben von Sebastian Brant's Narrenschiff; eine seltene Folio-Ausgabe des alten Testaments. Basel 1524; Andere Bibeln, unter denen eine von Joh. Bugenhagen in's Sassische übertragene von 1536, so wie die berühmte Holzschnittbibel des Salomon Bernard 1554; Ritter- und Turnierbücher; Conrad Gesner's Thierbuch, so wie andere, durch Holzschnitte illustrirte „Thier- und Kreuterbücher", z. B. das dem Bartsch unbekannt gebliebene von Jost Amman und Hans Bocksperger; Bücher über Pferdezucht, Gebisse und Zäume von 1584 u. 99; Fechtbücher, unter ihnen das von Bartsch ungenügend beschriebene von Fialetti in der Ausgabe von 1628; das seltene Buch: *Het Leven van Konstance*, mitR embrandtischen Compositionen; *De Europische Insecten*, 1730, mit Stichen von Mariä Sibilla Merian, so wie deren *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*: andere, seltene zoologische Werke; Ferrarii *Hesperides etc.*, mit vielen Kupferstichen nach grossen Meistern und trefflichen Aetzblättern des unbekannt gebliebenen Malers Vincentius Leonardus; seltene, Bartsch unbekannt gebliebene, von Mitelli gestochene Kupferwerke; illustrirte Fabelbücher; anatomische Kupferwerke u. s. w. u. s. w. — Die schätzbaren Bemerkungen des kenntnissreichen Verfassers über die Meister etc, der Holzschnitte und Kupferstiche begleiten besonders diese Abtheilung des Katalogs. — VII. Archäologie, Baukunst, Plastik, Ornamentik, malerische Reisen etc. (56 NN.). — VIII. Todtentänze (3 NN.).

b. Kupferstiche. IX. Kupferstiche, chronologisch und nach Schulen (31 NN.). Zwei ganz unbekannte, aus der Zeit des Israel van Mecken herrührende Incunabeln; 12 Blätter: „die Thaten Simsons" von C. Mathis; ein bisher ganz unbekanntes Niello: „der Calvarienberg oder die Kreuzigung", das der Verfasser dem Pollajuolo zuschreibt; S. Botticelli's und B. Baldini's zwei berühmte, äusserst seltene Blätter aus dem Dante, Florenz 1481. Bartsch 37 u. 38; das sehr seltene, fast einzige Blatt von R. Elstrake: „Maria Stuart und Lord Darnley etc. etc. — X. Maler-Radirungen (81 NN.). Darunter seltene Blätter von P. A. Wille, L. Strauch u. A.; alte Abdrücke von Rembrandts; eine sehr seltene landschaftliche Radirung von H. Heerschop; sehr seltene Blätter von W. Vaillant und G. Schalkon; „Seestück" von H. Miederhout, das fast einzige bekannte Blatt dieses Seemalers; „die Prachtkanzel in der Kirche zu Dordrecht" von J. van der Heiden, ein äusserst seltenes, fast unbekanntes Aetzblatt; „Landschaft" von Tizian Vecelli; W. Hogarth's „armer Poet", erster, sehr seltener Abdruck vor Veränderungen und mit dem vierzeiligen Verse aus der Dunciade etc. etc. — XI. Geschabte oder Schwarzkunstblätter. „Büste eines Kindes" von W. Vaillant. — XII. Galvanographie. „Kaiser Franz Joseph I." von L. Schöninger. — XIII. Photographie. „Tyroler Landschaften mit Figuren" von A. Löcherer. — XIV. Holzschnitte (11 NN.). Darunter Blätter unbekannter altdeutscher Künstler; „Titelverzierung" von Albr. Dürer; „die 8 Pferde im Walde" von H. Baldung Grien, Original-Formschnitt und sehr seltener, unbekannter Abdruck; „der berühmte „Triumph des christlichen Glaubens" nach Tizian von A. Andreani, ein äusserst seltenes Blatt; „Einzug Christi in Jerusalem" in Tizians Manier von F. Denanto, Original-Formschnitt. — XV. Lithographien (11 NN.). Darunter sehr seltene Original-Steindrücke von J. C. Klengel. — XVI. Liebhaber-Radirungen (7 NN.). Wir begegnen hier dem Prinzen Albert, Herzog zu Sachsen, mit dem „Portrait des Herzogs Albrecht des Beherzten von Sachsen" und dem Erbprinzen Georg von Sachsen-Meiningen mit: „eine Schlacht der Schweizer gegen die Kaiserlichen" (beide Blätter sind indess unverkäuflich); seltene Blätter von V. Denon; ferner Arbeiten von G. Th. Gutthäter, Proc. Jaschke, Baron von Imhoff und F. Rektorzik. — XVII. Blätter der religiösen Schule der Malerei (5 NN.). — XVIII. Kunstvereinsblätter aus den Jahren 1849 —1850 (15 NN.).

Kunstvereine.

Von den zum „**norddeutschen Gesammtverein**" verbundenen Kunstvereinen sind im Jahre 1850 folgende 87 Bilder angekauft worden:

Bremen
kaufte 22 Bilder,
welche im I. Jahrgang Seite 184 aufgeführt sind.

Hamburg
kaufte 16 Bilder.

Und zwar: Bonoy, eine Ordonnanz. — Charpentier, die Schnitterin. — Decaisne, Charitas. — Dantze, Sommerlandschaft Udlands-Fyerdo in Sogn. — Ad. Hasnen, Fruchtstück. — Hasenpflug, Klostergang im Winter. — Heimerdinger, Stillleben. — C. Hübner, die Mittagsruhe der Landleute. — Hummel, Partie aus dem Aquäducte bei Tivoli. — Merk, eine Italienerin mit einem Kinde. — Schleich, Regenwetter im flachen Lande. — Siegert, Kinder im Dachstübchen. — Vermeersch, Partie aus Venedig. — Verreyt, Meeresküste bei Mondbeleuchtung. — Vollmer, Am Schleswig Holstein-Canal bei Holtenau. — Wieder, die Brautschmückung.

Lübeck
kaufte 13 Bilder.

Und zwar: Kauffmann, Mutter an der Wiege. — Kindermann, der günstige Augenblick. — Linnig, Flussansicht bei Antwerpen. — Neher, der Dom zu Constanz. — Nickol, Morgenlandschaft im Character des Rheins. — Sebenehzer, die Scharzthalalpe. — M. Schmidt, Bellajio am Comer See. — Schalten, Mühle im Hochgebirge. — Seidel, Landschaft, Winterabend. — Verreyt, das Innere einer Stadt. — Volta, ein italienischer Bärenführer. — Zwengauer, Abend am See. — Laeisz, das Holstenthor (Aquarell).

Rostock
kaufte 15 Bilder,
welche im I. Jahrgang Seite 344 aufgeführt sind.

Stralsund und Greifswald
kauften 21 Bilder.

Und zwar: Alers, Berklingen an der Asse. — Brandes, Gegend bei Rom. — Breitenstein, junge Mutter mit Kindern. — Bürkel, Landschaft am Starenberger See. — Gurlitt, Holsteinsche Landschaft. — Derselbe desgl. — Heunert, Landschaft mit einer Burgruine. — Jabin, Partie aus dem Harz. — Libert, Dorf im Gebirge. — Lorentzen, Waldgegend. — Lucas, Landschaft aus den Abruzzen. — Morohn, Genrebild aus der Bretagne. — Mozin, Marine. — Ruyten, der Salutschuss von der Festung. — Schotel, der Eingang zum Texel. — Swoboda, ruhendes Vieh. — Verboeckhoven, ein stehendes Schaaf. — Wanderer, Münchner Bürgermädchen im Sonntagsputz. — Most, Grossvater und Enkel. — Niemann, ein Genrebild. — v. Straten, Winterlandschaft.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 6. | Montag, den 10. Februar. | 1851.

Den Anfang des Kunststudiums macht man am besten mit einem reichhaltigen, aber überschaulichen Werke.

Das Verständniss vereinzelter Figuren ist nicht unhäufig schwieriger, als das von einer grösseren Reihe unter einander eng verbundener Gestalten. Denn von diesen erläutert eine die andere, während eine für sich allein dastehende Persönlichkeit aller Anknüpfungspunkte für's erste entbehrt. Eines derjenigen Gemälde, welche rasch mitten in die Sache hineinzuführen geeignet sind, ist die „Madonna von Fuligno", eines derjenigen Werke Raphael's, in deren Lobpreisung die verschiedensten Geschmacksrichtungen zusammenlaufen. Diese herrliche Farbenschöpfung versetzt uns zunächst durch ihr prachtvolles Colorit in eine wahrhaft feierliche Stimmung. Wir meinen die Grenzen eines höheren Daseins überschritten zu haben. Wir befinden uns dem geöffneten Himmel gegenüber, und doch ist der Künstler bemüht gewesen, unseren Blick an die Erde zu fesseln: die Aussicht auf eine wahrheitsgetreu geschilderte Landschaft macht erdenheimathliche Sehnsucht in uns rege. Diese Leibhaftigkeit der Darstellungsweise gelangt zu ihrem höchsten Ausdruck in der Gestalt des am Boden knieenden, mit gefalteten Händen nach der heiligen Jungfrau emporschauenden Mannes, dem der h. Johannes der Täufer die himmlische Erscheinung mit jenem bedeutungsvollen Fingerzeig anzudeuten scheint, mit welchem er in den Tagen der herannahenden Herrlichkeit auf das Lamm Gottes hingewiesen hatte. Und so wie der Prediger in der Wüste auf die Offenbarung der Zukunft die Blicke der Gläubigen lenkt, so ist der heilige Hieronymus in dem Anstaunen der kundgewordenen Gnaden versunken, deren Wunder er den Kindern der Kirche ausdeutet. Die Vermittelung aber zwischen Himmel und Erde ist durch den herzigen Engel vollendet, welcher eine schwere Tafel mit beiden Händen trägt, auf welcher man gewöhnlich die Inschrift eingezeichnet voraussetzt, welche den Stifter dieses schönen Altargemäldes namhaft mache. — Diese erste flüchtige Aufführung der Elemente, welche diese bei der grossartigsten Einfachheit so reichhaltige Ideenverbindung zeigt, ist nun freilich kaum hinreichend, um die Ausgangspunkte des Nachdenkens zu fixiren, welches von hier aus die verschiedensten Richtungen einschlagen muss, um mit denjenigen Erfahrungen zu dem tiefsinnigen Bilde zurückzukehren, ohne welche die Kunstbetrachtung entweder nur zu flüchtigem Genuss oder zu eitelem Geschwätz führt. Ein geübter Kenner freilich wird alles, was er zum Verständniss der einzelnen Theile nöthig hat, aus dem Bilde selbst zu entnehmen wissen. Hier aber handelt es sich gerade darum, das, was jener unbewusst besitzt, mit Methode und wachen Sinnen zu erwerben. Zu solchem Ende werden wir, nachdem wir den Gesammtinhalt, so gut es hat gehen wollen, festgestellt haben, die einzelnen Erscheinungen als solche in der einen oder der anderen Beziehung mit verwandten Darstellungen vergleichen müssen. Wenn wir dadurch in Gefahr gerathen, das herrliche Kunstwerk in Stücke zu zerreissen, noch bevor wir das Ganze vollkommen in Uebersicht genommen haben, so dürfen wir anderseits hoffen, die nun genau erforschten und vertrautgewordenen Theile zu einem ganz neuen Gesammtbild zusammentreten zu sehen. — Der gew[illegible]undge[illegible]hen Ansicht nach würde es sich dabei um zweierlei hand[illegible] den frö[illegible]ch um die Auffindung der Schönheiten des malerisc[illegible] beigege[illegible]s und um das Verständniss des Ideengehalts, welcher h[illegible]welcher [illegible]gen liegt. Eine solche Trennung aber ist keineswegs sac[illegible]ber[illegible]. Der angehende Kunststudent wird daher gut thun, sich [illegible] Beseitigung oder Nichtberücksichtigung des einen dieser beiden Interessen unter keiner Bedingung zuzugestehen, und demnach beides zumal ins Auge zu fassen, obwohl er sich von vorn herein sagen muss, dass ihm das technische Element allezeit zum mindesten in der Weise fremd bleiben wird, in welcher uns eine Sprache nie vollkommen geläufig wird, die wir sprechen und schreiben zu lernen entweder keine Gelegenheit, oder kein Talent haben. So wie wir aber, wenn es sich um das genaue Verständniss eines Dichters handelt, die Sprache, in der er seine Gedanken niedergelegt hat, grammatisch erlernen müssen, so wird es uns auch bei dem eindringlicheren Studium von Werken der bildenden Kunst nicht erlassen, die Bedingungen des künstlerischen Ausdrucks, wenigstens auf dem Wege der Vergleichung, dem Gefühle geläufig zu machen. — Das gewählte Beispiel bietet uns nun den Vortheil dar, eine Menge wichtiger Punkte zur Sprache zu bringen, welche, ohne eine solche zweckliche Bezugnahme, kaum angesprochen werden dürften, indem ein jeder ein unerschöpfliches Thema darbieten würde. Denn wir haben eine ganze Stufenleiter von Begriffen vor uns, die mit der niedrigsten Aeusserung des künstlerischen Darstellungsvermögens beginnt und bis hinauf zu den Regionen des reinsten Idealismus und in diese hineinreicht. Wir sind also dadurch in den Fall gesetzt, uns von einer Reihe von Begriffen Rechen-

schaft abzulegen, die wir sonst als halbgeläufige kaum eines tieferen Nachdenkens zu würdigen gewohnt sind. Gelingt es uns daher, die einzelnen Fragen nur richtig zu stellen, so werden wir uns schon dadurch wesentlich gefördert fühlen.

E. Braun.

Berliner Beiträge zur Londoner Industrie-Ausstellung.

Von **W. Lübke.**

I.

An Olympia's Wettkämpfen durften einst nur geborne Griechen theilnehmen, ausgeschlossen blieben die Völker der Barbaren; denn Barbar sein, nicht Grieche sein hiess damals noch, keinen Sinn haben für die Werke der Künste, für die edelsten Blüthen des Daseins, die dem Leben erst seinen vollen Glanz verleihn. Seitdem ist Pallas Athenens Bild zertrümmert worden, aber nur um nach so langer Zeit endlich wieder aufgerichtet zu werden für die ganze Welt, die nun keine „Barbaren“ mehr kennt.

Zu den neuen Wettkämpfen, die für Kunst und Gewerbefleiss der ganzen bewohnten Erde ausgeschrieben wurden, werden alle Volksstämme berufen; und jeglicher bis zum fernen China und Japan hin — selbst das Reich der Mitte wird in den Weltstrom mit hineingerissen — rüstet sich und sucht aus der Fülle der Schätze, die seine Hand geschaffen, das Beste und Schönste aus, um damit den riesigsten Tempel der Pallas, der jemals erdacht wurde, würdig zu schmücken.

Aus diesem Wunderpalaste will auch die Kunst nicht fern bleiben. Musste sie schon zu Hülfe gerufen werden, um das Gebäude zu errichten, auf welchem wie auf einem Welttheater aller Nationen Geist und Arbeit auftreten und sich zeigen soll, so will sie nun auch selbst an der Schaustellung Theil nehmen. Wie nun einst jedwede hellenische Stadt ihre Kämpfer zu den heiligen Spielen entsandte, voll liebender Theilnahme, das Herz von gespannter Erwartung geschwellt,mpfersollen auch wir denen, welche aus unsrer Mitte zu de ganz en Völkerwettstreit auszieln, mit wohlgemeinten Wen herrüb Geleit geben. —

Nicht ist die Kunst so e… von ʃ und karg angelegt, dass sie in vornehmer Abschlies Ca… für sich allein bleiben möchte: hülfebereit verbündet sie sich auch ihren minder glänzenden, minder anmuthvollen Schwestern, der Industrie und dem Handwerk. Sie theilt ihnen mit von der Fülle des Reizes und der Schönheit, in welcher sie strahlt, und weit entfernt, dadurch zu verlieren, gewinnt sie nur: denn je mehr sie giebt, desto reicher wird sie. In den Zeiten, wann die Kunst eines Volkes im Zenith ihrer Laufbahn stand, durchdrang sie auch jede Sphäre des Lebens, hatte sie ihre tausend Wurzeln in dem Boden des Daseins, in dem Bewusstsein aller Mitlebenden weithin verbreitet. Mit Recht freuen wir uns, wenn solche Erscheinungen auch in unsern Tagen uns begegnen, wenn in den Erzeugnissen der Manufaktur, der Industrie auch das Walten eines höheren künstlerischen Prinzips sich geltend macht.

Dies fanden wir an den meisten Gegenständen zu beobachten Gelegenheit, welche die königl. Porzellan-Manufaktur für die Industrie-Ausstellung bestimmt hat. Grösstentheils sind es Gefässe, von den kleinsten, dem täglichen Gebrauche dienenden, der Thee-Services, Teller, Terrinen, Bowlen, bis zu den grössten, prachtvollsten Urnen und Vasen, — an Schönheit und Reichthum fürwahr die Ausstattung eines fürstlichen Haushaltes. Manche der kleineren Formen wollen uns nicht recht zusagen; sie sind zu sehr bloss als Gegenstände der Spekulation behandelt, und von einigen unter ihnen wollte es uns fast bedünken, als seien sie eine Conzession an eine gewisse bizarre Geschmacksrichtung, welche mitunter den Söhnen Alt-Englands eigen sein soll. Die umfangreicheren dagegen, namentlich die grossen Vasen, sind meistentheils von vollendeter Schönheit. Die Gesammtform derselben, die Gliederung der einzelnen Theile, der Schwung der Linien und Profile, sind den besten Vorbildern der Antike abgelauscht, und in der That wüssten wir nicht, wie dieser Zweig der Tektonik über die Schöpfungen des Alterthums hinausgehen könnte. Denn die griechischen Geräthe der besten Zeit sind einestheils in ihrer ganzen Construction dem wirklichen Bedürfnisse, dem bestimmten praktischen Zwecke angepasst, anderntheils aber konnte es nicht fehlen, dass bei einem Künstlervolke, wie das Griechische, das, was es gut gebildet hatte, zugleich auch schön war.

Nur in einem Punkte will die Neuzeit sich nicht mit dem begnügen, was die Antike geleistet hat: in dem Elemente des Dekorativen. Hat ihre umfassendere Kenntniss und Beherrschung der Naturstoffe ihr in der Wahl des Materials grössere Fülle und grösseren Reichthum an die Hand gegeben, so sollen nun auch die ornamentalen Darstellungen sowohl dem Adel der Gesammtformen, als auch der kostbaren Pracht des verwandten Materials ebenbürtig sein. Denn die Freude am blossen Prunke schimmernder Stoffe ist barbarisch, und byzantinische Gold- und Farbenverschwendung hat noch immer zum Ruin der Kunst geführt; der glänzenden Mittel werden wir erst dann froh, wenn sie einem künstlerisch schönen Zwecke dienen. Das ist aber bei den grösseren der Porzellan-Vasen im hohen Grade der Fall. Die gemalten Ornamente gefallen ebensowohl durch Feinheit der Motive, Grazie der Formen, wie durch maassvolle Harmonie der Farben. Die Gemälde, von dem Schmucke der Arabesken und des Goldes, wie von einem Rahmen umschlossen, sind saubre, treue Kopieen guter Vorbilder, und so giebt das Ganze eine dem Auge wohlthuende Gesammtwirkung, wie wir sie von einem Werke der Kunst erwarten. Eines der prachtvollsten Stücke, vielleicht geradezu die Perle der Sammlung, ist eine grosse Vase, um welche sich wie ein breites, leben- und farbenglühendes Band, eine Kopie des A. v. Klöber'schen Gemäldes „die Ernte“ zieht. Eine andre, cannelirte und reich vergoldete Vase, die Nachahmung eines der besten Vorbilder im Museo Borbonico, ziert ein reizender Fries mit tanzenden Figuren nach einer Zeichnung Professor Stier's. Ausserdem ist noch ein phantasievolles chinesisches Potpourri des Malerei-Inspectors Looschen erwähnenswerth. Hervorragende Prachtstücke der Ausstellung bilden zwei mächtige Kandelaber, nach Schinkel'schen Entwürfen in Porzellan ausgeführt, die Figuren weiss, der Grund mattgrün; oben aus der kelchförmigen Oeffnung bricht eine vielblättrige, fächerförmige Blume hervor, deren vergoldete Bronceblätter zu ebenso vielen Lichthaltern werden. Unter den Gefässen geringerer Ausdehnung bemerken wir eine Bowle, auf deren Bauche die Kopie der bekannten Hogarth'schen Trinkgesellschaft eben so freundlich als eindringlich zur Nacheiferung ladet. Von einer Reihe von Tellern winken uns gute, alte Bekannte, duftige Rheinlandschaften entgegen, während andre in grösserer oder geringerer Feinheit der Ausführung Darstellungen nach niederländischen Meistern zeigen. Schalen, auf deren schneeigem Grunde Blumen und Früchte in bunten Farben prangen, Blumengefässe, deren eines mit einem Bilde nach Watteau geziert ist, wechseln mit Theeservices, die, obwohl in den Gesammtformen manchmal unschön, durch Pracht der Farbe, Zierlichkeit der Bemalung und emailartige Feinheit der Gold-Arabesken anziehn. Vier Porzellanstücke, die als selbstständige Gemälde behandelt sind, stellen theils Blumen- und Fruchtstücke, darunter eines nach Völker, dar, theils enthalten sie Kompositionen nach antiken Motiven, z. B. eine badende Venus und Anderes. Einige kleine artige

Nachbildungen antiker Skulpturen, so des Knaben mit dem Dorn im Fusse, eines Ganymed n. A., ahmen glücklich die Weisse und den Schmelz des Alabasters nach. Um die Leitung der plastischen Arbeiten macht sich der Modellmeister Mandel verdient. Wie übrigens das Streben der Anstalt auf immer höhere Ausbildung der ästhetischen Seite gerichtet ist, davon gab noch kürzlich die Errichtung eines Ehrenrathes, der über den künstlerischen Theil der Ausführung wachen soll, den besten Beweis. Die Namen der Mitglieder desselben, eines Stüler, Rauch, Cornelius, Magnus, Schirmer, Begas und Däge, leisten Bürgschaft für die Erfüllung der Aufgabe.

II.

Der Sinn für geschmackvolle Anordnung und Ausschmückung der Räume scheint eine besondre Eigenschaft Berlins zu sein und vorzüglich die Richtung auf künstlerische Durchbildung des Details herbeigeführt zu haben, welche wir in der hiesigen Architektur antreffen. Je mehr uns die karge Natur an Schönheit und Fülle der Formen und Farben draussen versagt hat, desto mehr Ersatz suchen wir uns dafür in der Einrichtung des Innern unsrer Wohnungen zu verschaffen, und nicht selten hat die Phantasie diesen ihr gebotenen Tummelplatz so eifrig benutzt, dass wir des kalten, blassen nordischen Himmels draussen gänzlich vergessen. Ein den Berliner Ornamenten allgemeiner Charakterzug ist die vorwiegende Richtung auf antike Formbildung, so dass wir leichter und häufiger selbst den entartetsten illegitimen Kindern des Alterthums, dem Rococo und der Renaissance, begegnen, als den Sprösslingen der mittelalterlichen Style. Diese dem Geiste der neueren Zeit so sehr entsprechende Wiederbelebung der Antike scheint allerdings in der modernen Sinnesrichtung des gesammten berliner Lebens ihre tiefere Wurzel zu haben; gleichwohl ist für die analoge Richtung der bildenden Kunst Schinkels geniales Wirken vom mächtigsten, folgenreichsten Einflusse gewesen.

Das Bedürfniss reicherer, mannichfaltigerer Belebung architektonischer Massen und Räumlichkeiten hat denn unermüdlich nach neuem Materiale gesucht, in dem es sich bethätigen könne. Dies ist für die Kunst von Wichtigkeit; denn je mehr Stoffe ausfindig gemacht werden, die eine leichte, wohlfeile Herstellung aller Arten von dekorativen Gegenständen zulassen, desto mehr wird eine künstlerische Lösung solcher praktischen Aufgaben ermöglicht, bei deren Ausführung man sonst nur zu sehr mit blosser Befriedigung der Ansprüche hausbackenster Nothwendigkeit sich begnügen liess. Eins der zweckmässigsten und wohlfeilsten Materiale für Ornamente, die zur Ausstattung innerer Räume dienen, ist die Steinpappe. Wir sahen eine Auswahl derartiger Erzeugnisse, welche die Fabrik des Herrn P. Gropius, bekannt durch die Ausschmückung des königl. Opernhauses, für die Ausstellung in der Londoner Industriehalle bestimmt hat. Eine grosse künstliche Wand, von zierlichgearbeitetem Holzrahmen umfasst, zeigt in geschmackvoller Anordnung die verschiedenen Kunstgegenstände, die aus dem dunklen Hintergrunde klar hervortreten. Die Ausführung ist durchweg scharf und sauber, die Art der Behandlung eine wechselnde: einige sind ganz weiss gehalten, so ein Paar allerliebster Knaben und Engel nach Tieck'schen Zeichnungen; andre haben eine Bronzirung, die durch aufgesetzte Goldlichter wirksam belebt wird, dahin gehören besonders zahlreiche Statuetten nach Entwürfen von Rauch, Wiechmann, Fischer u. A.; noch andre sind ganz und gar vergoldet, darunter ein reicher Weinlaubkranz als Spiegelrahmen, an welchem durch Abwechselung des matten und des glänzenden Goldes eine treffliche Wirkung erzielt ist; zugleich hat die Schmiegsamkeit des Materials eine leichte, lebendige Bewegung in den Blättern auszudrücken gestattet. Zu diesen mehr selbstständigen Gegenständen kommt eine mannichfaltige Auswahl von Ornamenten, als Consolen, Rosetten, Gardinenhalter, Thür- und Fenstergesimse u. dgl. Die Wohlfeilheit dieser Arbeiten lässt sie als besonders geeignet für die Zimmer-Dekoration erscheinen. Um nur ein Beispiel anzuführen, wird für eine gute etwa 1½ Fuss hohe bronzirte Statuette Friedrich des Grossen der mässige Preis von 5 Thalern gefordert.

Ein Schmuckkästchen aus dem Mittelalter.

Die geschichtlichen und antiquarischen Gesellschaften der Schweiz (zu Basel, Arau, Zürch etc.) fahren unermüdlich fort, theils (jährlich) der schweizerischen Jugend erhebende Beispiele und Vorbilder vaterländischer Gesinnung, theils der Geschichts- und Kunstforschung Beiträge aus der reichen Vergangenheit der Heimat darzureichen. Der siebente Band der „Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft“ in Zürch beginnt, unter besonderem Titel, mit der „Beschreibung eines aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Brautschmuckkästchens nach den Zeichnungen und Angaben des Herrn Dr. Stantz“ von Ludwig Ettmüller (Professor in Zürch); mit 5 schönen Abbildungsblättern in gr. 4°, auf welche die Freunde mittelalterlicher Kunst aufmerksam zu machen auch dem deutschen Kunstblatte zukommen dürfte.

Der genannte Herr Dr. Stantz (von Bern) in Constanz beschreibt die bezeichnete „Truhe“ als achtseitig, so dass ihr Deckel eine achteckige Fläche bildet, ferner als eine Schachtel von dünnem Holze und einer Pappdeckelschicht, die mit dickem Leder überzogen wurde, dem die Darstellungen erhaben aufgepresst worden seien: die Gestalten glatt, der Damastgrund rauh gehalten. Schon diese Behandlung des Stoffes, welche tiefe Formen voraussetzt (ähnlich denen der scharf und tief ausgeprägten Bücherdeckel des 15. u. 16. Jahrh.), ist künstlerisch beachtenswerth; mehr noch die Darstellungen selbst, die besonders in den Gestalten und Gesichtern der Abgebildeten sehr edle Formen kundgeben; namentlich trägt das Gesicht der Geliebten trefflich den fröhlichen Uebermuth und Trotz zur Schau, den sie in den beigegebenen Reimzeilen dem bittenden Liebhaber entgegensetzt, welcher sich auf dem dritten Bilde oder fünften Felde vor Trauer über ihre fortgesetzte Sprödigkeit Haupt- und Barthaar hat wachsen lassen. Dennoch widersteht die Geliebte bis zum Spotte seinem Flehen; da droht er auf Bild 4 (Feld 6) mit der Klage vor Frau Venus, und als jene darauf nicht achtet, schreitet er (vom Barte in etwas wieder befreit) wirklich zur Klage. Frau Venus aber, vor oder neben welcher (auf dem Deckel) beide Betheiligten knieend erscheinen und der sich die Jungfrau unterthänig erklärt, erkennt zu Recht, dass jene sich dem treuen Manne ergeben solle. —

Dieses Schmuck- oder Minnekästchen ist (war) im Besitze des Hrn. Karl von Meyenfisch (früheren fürstl. hohenzollern-siegmaringischen Hofkanzleirathes) zu Constanz, der es von einem länger in Zürch ansässig gewesenen Juden erstanden hatte, ohne diesem die Nachweisung weiterer Herkunft abgewinnen zu können. Auf dem Deckel, wo in der Mitte Frau Venus mit beiden Händen ihr Langgewand ein wenig lüftend thront, sind beiden rechts und links Knieenden Wappen beigegeben. Professor Ettmüller erkennt S. 16 in ihnen das des Junkers Meyer von Basel und das des Fräuleins Fröwler von Basel. Wäre Herrn Professor Ettmüller nicht entgangen, dass das fragliche Kästchen nach seinem Herkommen, seiner Gestalt, seinen Gebilden etc. bereits vollständig im Stuttgarter Kunstblatte von 1848. No. 12. S. 46—48. beschrieben worden ist, so würde er in der dort gegebenen Deutung jener beiden Wap-

pen, als des elsässischen Geschlechtes von **Ottinger** und des schweizerischen der **Fröwler**, wenigstens in Betreff des letzteren erfreuliche Bestätigung seiner eigenen Annahme gefunden haben. Das in der Antwort der Frau Venus vorkommende lengi stimmt für die Schweiz. Auch in jener früheren Beschreibung (a. a. O.) wurden die erhabenen Bilder **gepresst** genannt, die Höhe der Seiten aber und des Ganzen auf 8 Zoll, der Durchmesser auf $9\frac{1}{2}$ Zoll angegeben.

Da an beiden Orten der Text der Reimsprüche noch manche Leseirrungen enthält, so möge derselbe zur Veranschaulichung nochmals wiederholt werden mit der Bemerkung, dass fehlende Buchstaben in Klammern ergänzt, Verwechselungen in Klammern verbessert worden sind.

I. 1. **Er:** Re(i)nlv frowe seidenber | ivch ze dienende ich beger | durch got ir lanz lvch wesen mere.

2. **Sie:** Du torohter tvaber man | wes wilt du dauon nit lan | dv maht wol wenic sinne han.

II. 3. **Er:** Ich han ivch ze lieb erkort | went ir mir gen solichiv wort | so bin ich vf mins lebendes ort.

4. **Sie:** Min herz dir also seit | hast dv nach mir solich leit | das ist ein grosiv (statt: grôziu) affenheit.

III. 5. **Er:** Frowe die rede land underwegen | wil ivwer hulde min nit phflegen | so ist alliv froe(i)d an mir gelegen.

6. **Sie:** Swig tor du to(u)best mich | wenne die sunne gat hinder sich | so wil ich erhoeren dich.

IV. 7. **Er:** iVwer bin ich | wend ir nit begnaden mich | ich klages fro Venvs klegelich.

8. **Sie:** Wilt du uon diner minne | klagen Venus der kiveginne | des abt klein min sinne |

V. **Er:** Fro Venus ich klag ivch das | das mir min liep ist gehas | si en weis nit wol dur was

Sie: Fro Venus ivch wil ich wesen undertan | und dabi ganz trvwe han.

Venus: Von werder frowen ist es unrecht | wenne siv ire getrivwe kneht | haltet also strenge | es hilfet nit die lengi | dar vmbe la da uon vil zartes wip | und bis dines dieners leituertrip (trip wiederholt).

Auf dem ersten Doppelbilde (Feld 1. 2.) ruht neben der Geliebten ein Hündchen, auf dem dritten hüpft ihr ein Eichhorn auf dem linken Oberarme, ein Vöglein auf dem rechten Oberschenkel; auf dem vierten führt sie das auf jenem Arme hüpfende Eichhörnchen an einer Schnur, während der Geliebte, mit etwas verkürztem Barthaar (s. oben), eine Kette um seinen Hals trägt. Frau Venus ist gekrönt, als küneginne.[1])

Professor **von der Hagen** hat in den Philologischen und Historischen Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1844 (Berlin 1846. 4.) S. 308. **zwei verwandte Kästchen** beschrieben, beide **aus Holz geschnitzt**, von denen das eine, viel jüngere, in der K. Kunstkammer zu Berlin sich befindet, das andre zu München (im Nachlasse der verstorbenen Königinn Wittwe) sich befand. Jenes erstere zeigt Frau Minne mit Flügeln (wie auf einem eben daselbst aufbewahrten, durch Prof. von der Hagen wieder abgebildeten sehr zierlichen Elfenbeinbilde), sitzend auf einem bärtigen Alten (Aristoteles), während ein andrer bärtiger Alter der Frau Minne sein Leid klagt, indem er auf die Stelle seines Herzens deutet, das eine junge Frau in Händen trägt; die scheiden will. Diess auf dem Deckel. Auf der vordern Langseite erscheint ein junger Mann, gleichfalls die Hand aufs Herz legend; gegenüber wieder ein junges Weib; auf der hinteren Langseite (mit Reisehut?) ein Jüngling, der die Frau um ihren Segen bittet. Auf der einen Schmalseite fleht derselbe um Treue, die ihm gewährt wird; auf der andern Schmalseite umarmen sich Jüngling und Jungfrau herzlich. Dieses Kästchen gehört wohl in das **fünfzehnte** Jahrhundert. Seine Texte oder Reimsprüche lauten: am Rande des Deckels Min hort dv bis (d. l. sei) gnadig mir, won (d. i. wan, denn) ich mich sche(i)den sol vo(n) d(ir); innerhalb: si bat dahin (gezielet?); vordre Langseite: din wa(s) ich allei(n), anders (ich) iu nie ersche(in); Hinterseite: Frov gib min (st. mir) din(en) sege(n). Got sol din ie mer p(h)lege(n); Schmalseite: Din triv min hert (st. herz). Des bist gewert; andre Schmalseite: Hab lie(p)lich gebert (d. i. Gebärde) avn (d. i. ân, ohne) a(l) geve(rt, d. i. Gefährde).

Das schönere und ältere Kästchen zu **München**, das seine Bildchen in sehr schöne Schwungverzierungen verflochten, ist gleichfalls den Darstellungen und Stufen der Minne gewidmet. Frau **Venus** verwundet hier den Minner mit einem Pfeile; daneben herzen sich die Geliebten. Die eine Schmalseite zeigt einen Zug Fiedler und Tänzer (ob zum Hochzeitsfeste führend? oder der Minne vorausgehend?); die andre Schmalseite zeigt die Geliebten (oder Vermählten?) im Bette vereint. —

Im inneren Raume des Kästchens aber sind folgende, das Ganze erklärende Reimsprüche angebracht: 1. Ihc wil vbe sagin wis (d. i. wizze) Crist, swo liep bi liebi ist, diu frument dicki froude mit sabliche; 2. Dv solt dihc her a(n) vorstan, das ihc dir dis gesant han, umbi den lvcilin wan, so ihc zvomi libe han; 3. Ahc gvndis dv mir armin ein naht, zv ligini an dinimi armi, also ihc dikchi gidaht han, dar vmbi wolti ihc dir e(i)ginliheeb sin vndirtdan. 4) Dv bist allir frowin vorspan, gisach (d. i. gisegen, gesegne?) in got, den dv seliger lipb liep wilt han; 5) Nv wil ihc dir mit vrlobi ichen, daz ihc etswi vil sconre frowen han gisehin; idehc in dvhtdi minen mvt nie diche(i)nl frowe so gvt.

Professor von der Hagen weist die Sprache dieser Sprüche auf den Mittelrhein; die Kunst der Gestalten und Umbrämungen aber auf die **erste Hälfte** des **vierzehnten Jahrhunderts**.

H. F. Massmann.

1) Das bis hieher nach Prof. Ettmüllers **Beschreibung** geschilderte **Kästchen** befindet sich seit einiger Zeit durch Prof. J. v. **Hefener** auf der k. **Kunstkammer zu Berlin**, und wird hier nur noch (nach späterer Anschauung) hinzugefügt, dass die Abbildungen bei Prof. Ettmüller vom Zeichner oder Stecher etwas modernisirt worden sind. H. F. M.

Einige Bemerkungen und Nachträge zu den Catalogen von Crayen und Jacoby über Georg Friedrich Schmidt's Werke.

Von **J. F. Linck.**

(Schluss.)

No. 104. **Das Jugendalter.** Die Angabe in Jacoby's Catalog, dass diess Blatt eben so gross, als die vorher beschriebenen Blätter zu Lafontaine's Erzählungen sei, ist ein Irrthum; denn es ist nur 8 Zoll 4 Linien breit und 7 Zoll 9 Linien hoch. Auch führt es nicht Larmessin's Addresse, sondern die des Kupferstechers Dupuis.

No. 106. **Spielende Strassenjungen.** Da ich dies **ausserordentlich seltene** Blatt selbst besessen, bin ich im Stande, davon folgende genaue Beschreibung zu geben:

„Auf der Strasse, vor grossen Gebäuden, deren untere Geschosse den Hintergrund bilden, befinden sich vier Knaben, von denen zwei Rechts stehen, Einer in der Mitte mit beiden Händen seine Hosen hält und der Vierte Links auf der Erde sitzt. Die drei Knaben scheinen den in der Mitte stehenden, wegen eines ihm überkommenen Unfalls, zu necken. Im Hintergrunde sieht man durch einen offnen Thorweg in ein Haus und in diesem eine Thüre. Unten Links: *Van Ducht pinx.* — Rechts: *Schmidt S.*

„In der untern, 1 Zoll 3 Linien hohen Marge liesst man:
Ce petit Ramoneur est rempli de tristesse
Son chagrin ne me surprend pas:
On en connait d'une plus grande Espece
Qui, come lui, font de fort mauvais cas.
„und darunter mit kleinerer Schrift:
à Paris chez Mr. Corrette, rue Montorgueil à la Croix d'argent.
„Höhe der Vorstellung: 7 Zoll 9 Lin., Breite 5 Zoll 9 Lin.
„Die Platte, incl. Marge, ist 9 Zoll 3 Linien hoch. — 6 Zoll „2 Linien breit."

No. 109. 33 Blätter verschiedener Grösse zur Prachtausgabe der „*Mémoires de Brandenbourg*" *Berlin 1767. 3 vol. 4to.* Vign. 30. Die Krone befindet sich nicht auf dem Haupte Königs Fr. Wilhelms I., sondern sie schmückt nur die aus Palmzweigen bestehende Einfassung des Bildes.

No. 112. Brustbild eines Greises. In den ersten Abdrücken findet man die schwarze Stelle der Mütze, in der Gegend des Hinterkopfes, nur mit einer sehr engen, feinen Strichlage gearbeitet; in den zweiten Abdrücken ist dieselbe dagegen mit einer Kreuzschraffirung überlegt.

No. 119. Eine alte Frau. Gute Abdrücke dieses, mit feiner Nadel gearbeiteten, Blattes sind sehr selten.

No. 123. Eine junge Frau. Sehr seltene, erste Abdrücke haben nicht die Inschrift im untern Rande; „*Du Cabinet de Monsieur le Comte Kamke.*"

No. 124. Ein junger Mann. Eben so, wie Voriges.

No. 129. Vater einer jüdischen Braut. Von dieser Platte giebt es Abdrücke, vor und mit der Schrift, bei denen die Schrift im Buche: „*Pour la dot de ma fille*" nicht vorhanden ist. Aeusserst selten.

No. 137. Der Prinz von Geldern drohet seinem gefangenen Vater. Von diesem Blatte existiren drei Abdrucksgattungen, nämlich:

a. Vor den Künstlernamen im Unterrande, bloss Links am Gesimse steht in verkehrter Schrift: *Rembrandt fec. 1635.* — Das im Hintergrunde Rechts sichtbare Schlüsselloch hat nur eine einfache Strichlage, auch ist das Gewand des Pr. von Geldern an einigen Stellen weniger bearbeitet. Sehr selten.
b. Mit den Künstlernamen im untern Rande und des Prinzen Gewand mehr vollendet. Das Schlüsselloch hat jedoch noch eine einfache Strichlage. Selten.
c. Wie vor; das Schlüsselloch aber mit einer zweiten Taille überlegt, so dass es oft beinahe schwarz erscheint.

Auch der Engländer Wm. Leader hat eine gegenseitige Copie dieses Blattes in Schwarzkunst gefertiget.

No. 138. Der Arzt Lieberkühn. Von dieser Radirung war die Platte im Besitze der Schmidt'schen Erben, welche sie so lange benutzten, als nur irgend Abdrücke davon zu erhalten waren. Daher rührt die grosse Menge cursirender mittelmässiger und schlechter Abdrücke dieses Bildnisses, von denen selbst Einige mit des Künstlers Stempel versehen sind. Dies konnte aber Jacoby nicht unbekannt sein, da er selbst oft und in bedeutender Anzahl dergleichen Abdrücke vom verst. Commissair Gehricke kaufte, und um so befremdender muss daher in der Anmerkung pag. 92—93 seines Catalogs der Widerspruch gegen die richtige Bemerkung Crayen's erscheinen.

No. 139. Der Patriarch Jacob. Von dieser Platte findet man vier Abdrucks-Gattungen, nämlich:

a. Vor der Unterschrift in der unteren Marge und nur mit den Künstlernamen in der Radirung. Sehr selten.
b. Mit der Unterschrift in dem Unterrande: „Abbildung des Jacobs", jedoch vor den Worten: „aus der Sammlung — Hause. Selten.
c. Mit Unterschrift und Angabe der Sammlung in der Marge.
d. die untere Marge, und mit derselben die Unterschrift, sind abgeschnitten. Eine Copie dieses Blattes von der Gegenseite hat C. W. Griesmann in Leipzig gefertiget.

Was die dieser Nummer in Jacoby's Catalog p. 95. hinzugefügte „Berichtigung" betrifft, so beruht dieselbe auf einem sprachlichen Missverständnisse des Verfassers, indem Crayen in seinem Cataloge p. 85. nicht von Abdrücken auf röthlichem Papier, sondern von Abdrücken mit rother Farbe *(à la Sanguine)* spricht und dergleichen in der That nur von dieser Radirung und von dem in Kreide-Manier gestochenen Kopfe eines Kindes (No. 122.) vorkommen.

No. 141. Schmidt's Bildniss, mit der Spinne im Fenster. Erste Abdrücke dieses Bildnisses sind vor der Kreuzschraffirung an der Fensterwand, bei dem Thermometer und sehr selten. Die zweiten Abdrücke haben eine Kreuzschraffirung an bezeichneter Stelle und sind vom Künstler retuschirt.

No. 142. Des Künstlers Gemahlin. Von dieser Platte giebt es erste Abdrücke, sowohl vor als mit der Unterschrift, wo in dem auf dem Tische liegenden Buche die Worte: „*Oeuvres — Sanssouci &c*: „so wie auf dem aus dem Buche hängenden Zettel: „*Peint et gravé par Schmidt*" fehlen. Dergleichen Abdrücke sind von grösster Seltenheit. Hierauf folgende zweite, gleichfalls ausserordentlich seltene Abdrücke haben zwar im Buche „*Oeuvres — Sanssouci*" und die Schrift auf dem Zettel, jedoch noch nicht die übrigen Zeilen: „*Epitre XVIII au Maréchal Keith &c.* — Dritte Abdrücke sind die von Crayen und Jacoby Beschriebenen.

Die zwar bereits etwas retuschirte, jedoch noch ziemlich gut erhaltene Platte dieses Portraits befindet sich gegenwärtig im Besitze der Gebr. Rocca, Kunsthändler in Berlin.

No. 143. Der General von Schuwalof. Auf guten Abdrücken sieht man Links, am Rande des Tuchzipfels, fein mit der Nadel gerissen: „*Lagrenée del.*"

No. 144. Hirsch Michel. Sehr seltene erste Abdrücke haben zwar die Künstlernamen in der Radirung, aber nicht die mit der Nadel gerissene Schrift im unteren Rande. Je stärker sichtbar die Letztere in den zweiten Abdrücken ist, um so vorzüglicher sind sie.

No. 145. Rembrandt's Mutter. Erste Abdrücke von dieser Platte mit der Unterschrift, aber vor den Worten: „*du Cabinet — Godskoffsky*" sind sehr selten.

No. 149. Der Arzt Möhsen in Berlin. Von dieser Platte giebt es

a. Aetzdrücke von der von B. Rode radirten Platte;
b. Abdrücke von der von J. C. Krüger ausgestochenen Platte;
c. Abdrücke von der durch Schmidt vollendeten Platte, vor der Schrift;
d. dergleichen Abdrücke mit der Schrift. Die Ersteren drei Abdrucksgattungen sind selten.

No. 150. Ein junger Mann, angeblich Rembrandt. Erste, sehr seltene Abdrücke sind vor der im Unterrande befindlichen Schrift: „*Le tableau — Gerini.*"

No. 151. Rembrandt, in mittlerem Alter. Die ersten Abdrücke, ohne die Dedication im untern Rande, sind sehr selten.

No. 153. Eine alte Frau. Rembrandt's Mutter. Von dieser Platte kommen drei verschiedene Abdrucks-Gattungen vor:

a. Ohne die Schrift im untern Plattenrande. Sehr selten.
b. Mit den Worten: „*du Cabinet du peintre Glume.*" Beinahe noch seltener als Vorstehende.

c. Mit der veränderten Unterschrift: *„du Cabinet de Monsieur Glume.“*

No. 154. Eine Landschaft mit Gebäuden und Figuren. Dies Blatt ist äusserst selten.

No. 158. Zwei Vignetten. Diese beiden Vignetten, in Abdrücken vor dem gedruckten Text auf der Rückseite, kommen sehr selten vor. Gewöhnliche Exemplare sind aus dem Buche geschnitten, jedoch auch nicht häufig.

No. 162. Der Satyr mit der Ziege. Es existiren von dieser Platte einige, höchst seltene erste Abdrücke mit dem Stichfehler: *„rooine“* statt *„rovine“* in der zweiten Zeile der Unterschrift.

Zur Zeit als Crayen seinen Catalog edirte, mochten zwar Exemplare dieses Blattes höchst selten sein, allein wie Jacoby diese Angabe wiederholen und noch verstärken konnte, ist um so auffälliger, als er schon vor dem Jahre 1810 die Original-Platte selbst besass und eine grosse Menge von Abdrücken in Umlauf setzte, daher diese auch sehr häufig sind.

Die Kupferstecher C. F. Hopfer in Berlin und C. G. Geyser in Leipzig haben Copieen dieses Blattes geliefert.

No. 165. Christus erweckt Jairo's Tochter vom Tode. Von diesem Blatte giebt es auch eine Copie von der Originalseite von J. J. Haid mit der Unterschrift: *„Vivificatio filiae Jairii &c.“*

No. 166. Ein Greis, in einer Höhle. Erste Abdrücke vor der Dedication an Lesser und vor den Worten: *„Tiré du Cabinet &c.“* sind äusserst selten.

No. 167. Darstellung Christi im Tempel. Dies Blatt hat J. J. Haid, mit der Unterschrift: *„Oblatio Christi &c.“* ebenfalls copirt.

No. 170. Petrus, nach der Verläugnung des Herrn. Erste Abdrücke sind vor den Worten im Unterrande: *„Du Cabinet de Monsieur le Cons^ller Trible.“* Sie sind äusserst selten.

No. 171. Drei nackte Bacchus-Kinder. Von dieser Platte giebt es höchst seltene erste Abdrücke, wo das Oval irregulair und unvollendet ist. In den zweiten Abdrücken kann man die Zusätze deutlich erkennen, durch welche der Künstler die regelmässige Form des Ovals hergestellt hat.

No. 173. Loth und seine Töchter. Eine gegenseitige Copie dieses Blattes hat P. Trögg radirt.

No. 174. Grabdenkmal des Englischen Gesandten Mitchel. Dies leicht radirte Blatt, obgleich von weniger künstlerischem Werthe, ist sehr selten, da davon nur wenige Exemplare existiren.

No. 181. Ein Bücherzeichen. Von grosser Seltenheit.

No. 182. Vignette mit dem Anfangsbuchstaben C. Ebenfalls sehr selten.

No. 183. Eine andere Vignette. Desgleichen.

No. 186. Eine Einfassung. Diese Vignette muss von der allergrössten Seltenheit sein. Mir ist sie noch niemals zu Gesichte gekommen.

Zeitung.

R. M. **Dresden**, im Febr. Das neueste Werk unseres Veteranen Prof. Dahl hat alle Kunstfreunde und Künstler, die es gesehen, gewiss um so mehr überrascht, als es von einer Frische und Meisterschaft Zeugniss giebt, die von dem bereits bejahrten, öfters über zunehmende Schwäche des Auges klagenden Künstler kaum mehr erwartet werden darf. Das Bild, ein zwischen Christiania und Bergen gelegenes, den Eingang in das höhere Gebirge bildendes tiefes Thal darstellend, lässt uns einen Blick in die wild-romantische Natur Norwegens thun; über ein der jenen Thälern eigenthümlichen aufgeschwemmten Plateaus stürzt ein wilder Gebirgsbach im Mittelgrunde des Bildes auf ein zweites Terrain, das von dem höher gelegenen Vordergrund zum Theil verdeckt wird, herab. Im Hintergrunde erheben sich gewaltige, von Wolkenschleiern um- und durchzogene, theils schneebedeckte, Gebirgsmassen, während im Mittelgrunde, nahe dem Wasser, Sonnenblicke auf grünende Matten und wohnliche Stätten fallen, die, belebt von mannigfach beschäftigten Gruppen, mitten in dieser gewaltigen grotesken Natur, den Beschauer wirthlich und heimisch ansprechen. — Meisterhaft und von seltener Durchbildung, sowie gediegener tiefer Färbung, ist die im Vordergrunde, links vom Beschauer, stehende Baumgruppe, welche eine hohe Tanne und Birke, zwischen niedrigerem Gebüsch hervorragend, darstellt, und von ebenso trefflicher Zeichnung, als kräftiger Färbung ist, sowie überhaupt die Stimmung des Vordergrundes zu der ganzen Haltung des Bildes weit gelungener, als in manchen der früheren Bilder des Meisters uns erschienen.

Ein anderes kleineres, zwar minder schön gezeichnetes und gemaltes, aber örtlich interessantes Bild stellt uns eine Heerde Rennthiere dar, wie solche dort zu Tausenden auf den höchsten, und mit Moosen bewachsenen Bergkuppen zu weiden pflegen, und ist diese mit unzähligen dieser Thiere übersäete Bergkuppe eine allerdings örtlich interessante Erscheinung, kann uns jedoch als das einzige dem Bilde Abzugewinnende, für das sonst mangelnde landschaftliche Interesse nicht vollständig entschädigen. Ansprechender erschien uns die Landschaft, die Dahl, der Vater, zu einem von seinem Sohn, Siegwald Dahl, auszuführenden Portrait und Gelegenheitsbild, das einen reichen Gutsbesitzer, der seine Rennthierheerden besucht, darstellt, gemalt hat. In dieser, einer mit Schnee und Eis bedeckten Höhe des Gebirges, auf der der Besitzer der Heerden mit einem Führer oder Diener, zu Schlitten eben anlangend, die Staffage bildet, und die ebenfalls mit zahlreichen Heerden von Rennthieren bedeckt ist, finden wir wiederum eine meisterhafte Behandlung des schneebedeckten Mooses in trefflicher Färbung und Beleuchtung. Siegwald Dahl, der Sohn, hat sich vorzugsweise dem Thierfach gewidmet und verspricht in diesem Fach Bedeutendes zu leisten; auch im lebensgrossen Portrait hat sich der jüngere Dahl, natürlich nur als Dilettant und nach diesem Maassstab bemessen, glücklich versucht, wir glauben aber ebensowenig, dass es des jungen Künstlers Absicht, als dass es gut gethan sein würde, wollte er seine früheren, bereits gereiften Studien dem Portraitfach opfern. Wir können hiebei, auch anderen Künstlern gegenüber die Bemerkung nicht unterdrücken, dass dem, in irgend einem Fache der Malerei bereits Meister gewordenen Künstler selten selbst auffällt, wie sehr er als Schüler bei Versuchen in einem ihm neuen Fache auftritt, eben weil ihm das tiefere, feinere Studium der ihm noch nicht so bekannt gewordenen Erscheinungen nicht aufgegangen ist, sein Können aber dem, was er sieht, vollkommen gewachsen ihm erscheint, ja es hat dies schon Mehrere zu dem Missgriff verleitet, etwas, in dem sie Meister waren, dem zu opfern, wo sie noch lange, vielleicht zeitlebens Schüler bleiben werden.

R. M. **Dresden**, im Febr. Ein Altargemälde für die Kirche zu Schellenberg, die Jünger von Emmaus darstellend, eine Stiftung des sächsischen Kunstvereins, hat Hr. Gonne (nicht Bary, wie die Leipziger Zeitung berichtet) so eben vollendet, und wird dasselbe nächstens zur Ausstellung gelangen. Obschon wir dem öffentlichen Urtheil darüber aus eben diesem Grunde nicht vorgreifen wollen, so glauben wir doch unbeschadet des-

sen auf den Standpunkt aufmerksam machen zu können, von welchem aus der Künstler selbst das Bild betrachtet zu haben wünschen wird. Gonne ist seiner künstlerischen Richtung nach dem, was kirchlicher Styl im strengsten Sinne des Wortes genannt wird, nicht nur nicht zugethan, sondern, wie wohl auch richtig, der Meinung, dass ein solcher streng kirchlicher Typus nur da anwendbar, wo die übrige Umgebung und Anforderung damit harmonire, an und für sich wohl nicht Bedingung einer religiösen Darstellung sein, ja sogar, an unpassende Orte angebracht, störend werden könne. Bei der Wahl der von Gonne eingereichten Skizze hat man hierüber sich keinesweges im Unklaren befinden können, und kann demnach auch eine Forderung der Art nicht an das Bild gestellt werden. Was uns Gonne geben gewollt und geben wird, kann anderes nicht sein, als eine lebendige dramatische Darstellung der hier in Frage kommenden Scene, im Gewande malerischer Auffassung und und Lichtwirkung, wie etwa die Venetianer oder die Niederländer, um kirchliche Gegenstände darzustellen, in das frische Leben hineinzugreifen pflegten. Ob dies nun der dem Gegenstande angemessenen Würde, Grazie oder sonst Erforderlichem entsprechend geschehen, ob dessen Meisterschaft in Färbung und Vortrag die Erwartungen erfüllen werde, wird am besten aus dem Eindruck hervorgehen, welchen das Bild bei seinem Erscheinen, namentlich am Orte seiner Bestimmung machen wird.

Von den jetzt hier lebenden, durch seinen Todtentanz allgemein bekannt gewordenen Componisten und Zeichner Alfred Rethel sehen wir im Lokale des Kunstvereins eine treffliche, im Besitze des Prinzen Johann befindliche Zeichnung, die eine der Erzählung des Königs Manfred im Purgatorio der göttlichen Comödie des Dante entnommene Scene darstellt, wo französische Soldaten den in ungeweihter Erde als Excommunicirten an der Brücke bei Benevent begrabenen König durch Anhäufung von Steinen über seinem Grabe zu ehren sich gedrungen fühlen; eine lebendige, mit eben so sicherem, als keckem Strich hingeschriebene Scene aus dem gewaltigen Kampfe der Ghibellinen und Welfen, ist diese Zeichnung an und für sich weniger eine das Gedicht des Dante illustrirende, als ihm entlehnte selbständige historische Darstellung zu nennen.

Hannover. Man hat hier kürzlich ein treffliches altes Bild aufgefunden, welches man dem Lionardo da Vinci zuschreiben zu dürfen glaubt. Es ist eine Allegorie, welche man auf die Verherrlichung der Niederkunft der Beatrice v. Este deutet, ein Stoff, den Lionardo in einem, später verloren gegangenen Gemälde, über das man genauere Nachrichten hat, behandelt hat. (B. N.)

Karlsruhe, 29. Jan. Die zweite Kammer hat in ihrer heutigen Sitzung den Bau eines Theaters in der hiesigen Residenz mit grosser Stimmenmehrheit genehmigt.

St. Petersburg. Das neue Museum für Alterthümer, Skulpturen und Gemälde, erbaut nach den Entwürfen von Leo v. Klenze und schon im Jahre 1840 begonnen, ist endlich vollendet und wird im Laufe des kommenden Frühlings förmlich eingeweiht werden. Mit Ausnahme der Thüren und Fussböden ist es ganz aus Stein und Metall konstruirt. Das Dach ist von Eisen und mit Ornamenten aus Kupfer verziert, welche im Strahle der Sonne glänzen. Die Mauern sind von Marmor, die Pflasterung zur ebenen Erde ist Mosaik. Um den inneren grossen Hof läuft eine Säulenstellung von 182 corinthischen Säulen aus einem Stein, resp. von Marmor oder Granit.

Novitätenschau.

The Art Journal. Januar-Heft. 1851. Inhalt: G. F. Waagen: Ueber die Entwickelung von Raphael's Genius und dessen Einfluss auf die Kunst. — Die Vorbereitungen in Frankreich, Holland und Canada für die grosse Ausstellung. — Die Privatsammlung von Hrn. Vanderschryk in Louvain. — Robert Hunt: Ueber die Anwendung der empirischen Wissenschaften auf die schönen und nützlichen Künste. Die Beseitigung schädlicher Einflüsse in den Fabriken. — Besprechung der mit Stahlstichen erschienenen Gedichte von Alaric A. Watts. — Die grossen Meister der Kunst. I. Paul Rembrandt. Lebensbeschreibung nebst Portrait und einigen der bedeutensten Bilder des Malers in Holzschnitt copirt. — Thomas Wright: Die häuslichen Gebräuche der Engländer im Mittelalter; mit Holzschnitten. — Carl Heideloff: Costüme aus verschiedenen Zeitepochen; mit Abbildungen. — Frau G. C. Hall: Ein Morgen bei Moritz Retsch. Mit dem Portrait des Letzteren und einer Ansicht seines Landhauses. — Das Wörterbuch von Kunstausdrücken fortgesetzt. — Carl Heideloff: Originalzeichnungen von Möbeln nach alten Mustern. — Kunsthandwerk im Mittelalter, mit 2 Abbildungen. — Nekrologe von dem Lithographen C. J. Hullmandel und dem Kupferstecher James Thomson — Farben-Holzdruck. Nebst einem mit 17 Stöcken ausgeführten Beispiel: die „Falkenjagd“ nach Landseer von George Leighton. Das Bild kommt den auf gewöhnlichem Wege colorirten in der Wirkung ziemlich gleich, übertrifft dieselben jedoch keineswegs. Ausser dieser Beigabe findet sich noch ein Stich in punktirter Manier von J. H. Baker nach einem Basrelief von Gibson an dem Grab-Denkmal der Gräfin Leicester; dann 2 Platten nach Bildern aus der Vernon-Galerie: „Des Hirschen Tod“ nach Landseer von J. Cousen, äusserst fleissig und sorgfältig durchgearbeitet und „der Hopfenkranz“ nach Witherington von A. Bourne, ländliches Genre-Bild; endlich liegen noch in Holzdruck bei: die *„Temperantia“* nach Mücke in Düsseldorf von M. Jackson und einige Bilder von G. Jäger und A. Strähuber aus der bei Cotta erschienenen illustrirten Bibel.

Die Marien am Grabe, gezeichnet von Erwin Speckter, gestochen von Fr. Schröder. 3¾ Zoll hoch, 5 Zoll breit. Preis: 24 Sgr. Hamburg, Commeter'sche Kunsthandlung. — Eine anerkennende Besprechung dieses Blattes aus der Feder unseres Hrn. Kugler befindet sich schon im vorigen Jahrgange No. 24, wo aber die hier mitgetheilten näheren Angaben fehlten.

Portrait-Medaillon Wilhelms von Kaulbach, von Karl Bläser jun. Preis: 3 Thlr. Berlin, in Commission bei Trowitzsch und Sohn.

Prospekt der Stadt Cöln am Rhein im sechszehnten Jahrhundert, in neun Blättern, nach dem berühmten Originalholzschnitt des Anton von Worms aus dem Jahre 1531, in gleicher Grösse getreu wiedergegeben von D. Levi-Elkan. Cöln 1851. Commissions-Verlag von J. M. Heberle. (H. Lempertz.) 9 Blatt. gr. Fol. Preis: 6 Thlr. — Wir gaben schon in No. 38 des vor. Jahrg. eine Notiz über das damals in Arbeit befindliche Werk und werden ausführlicher darauf zurückkommen.

Kunstvereine.

Der **österreichische** Kunstverein.

Das rasche und kräftige Gedeihen unseres neuen Kunstvereins, der den Namen eines Oesterreichischen führt, beruht theils in der

glücklichen Erfassung richtiger und zeitgemässer Principien, theils in dem günstigen Zeitpunkte, in welchem das Comité desselben seine volle Thätigkeit entwickelte. Der Hauptzweck des Vereins, dem kunstsinnigen Publikum Wiens in fortlaufenden Monatsausstellungen gediegene Kunstwerke des In- und Auslandes, und zwar in einer Zeit vorzuführen, wo die vorherrschende Menge mittelmässiger Bilder in den alljährigen des alten Vereins, zu Uebersättigung und Irreleitung des Geschmackes, den Kunstsinn gänzlich erschlafft hatte; musste nothwendig einen frischen und zugleich nachhaltigeren Anklang finden, um so mehr als das Comité bereits in dem so kargen Zeitraume von kaum drei Monaten den richtigen Takt und die redliche Absicht bewies, Mitgliedern und Theilnehmern des Vereins durch seine gewählten Ankäufe Hoffnung auf den Gewinn von Gemälden zu geben, die im Falle des Behaltens einen nachhaltigen Kunstgenuss bieten, im Falle des Verkaufs einen nicht nur illusorischen Werth behalten werden. Unserem Ermessen nach wird aber auch nur der vorgesetzte und unverrückte Zweck, wahrhafte Kunstwerke, wenn auch in beschränkter Zahl, auszustellen und anzukaufen, dem neuen Vereine seine blühende Existenz weiter fördern und erhalten.

In der erwünschten, nach ernsten und bewegten Zeiten eingetretenen Ruhe der Gemüther musste der zurückgedrängte Sinn für das Schöne, als ein nothwendiges Element menschlicher Bildung und geistigen Genusses, wieder neu erwachen. Dieser Sinn aber war, wie der frühere leichte Sinn des Wieners im Allgemeinen, ein ernsterer geworden; kein Wunder also, dass eine frische und fortdauernde Anschauung von Kunstwerken auch da so viele günstige und lernbegierige Augen fand, wo nicht nur gefälliger Farbenkitzel und bestechendes Machwerk geboten ward. Es ist ein trauriges, aber natürliches Erbtheil eben des redlich strebenden Künstlers, dass nur ein vergleichungsweise vollendetes Kunstwerk die Berechtigung zur Existenz als ein solches habe. Dessenungeachtet haben nur zu oft falsch verstandene Nachgiebigkeit, Unkenntniss und wie die Ursachen alle heissen mögen, die Ausstellungen mit einer Unzahl von Halbfertigem, Unwahrem und Schülerhaftem überschwemmt. Hierdurch ward der richtige Standpunkt des jungen Künstlers, des lernbegierigen Sammlers und Kunstfreundes verrückt, Lauheit und bequeme Gewinnsucht erzeugt, künstlerischer Ehrgeiz und ernstes Streben abgestumpft, und durch getäuschte Erwartungen die echte Liebe zur Kunst und zu wahren Kunstwerken zurückgedrängt. Das kunstsinnige Publikum Wiens hat auch durch die regste und lebendigste Theilnahme an den Ausstellungen des Vereins den erfreulichen Beweis geliefert, dass es nur der genügenden Anregung bedürfe, um den warmen und dauernden Sinn für das Schöne bei jedem Gebildeten frisch zu erwecken. Gleichzeitig eingetretene Reformen bei der Umbildung der Akademie der Künste von Seite der Regierung und eine gesteigerte Theilnahme für die Kunst in höheren Kreisen erweckten das Vertrauen, dass sich dieselbe auch von Seite des Staates nicht mehr als verwaist zu betrachten habe. Solche Ereignisse konnten wie natürlich auf das junge Institut nur kräftigend und auf dessen Leiter nur ermuthigend einwirken. Männer, deren anerkannter gründlicher und gediegener Kunstkenntniss nunmehr erst der verdiente Einfluss zu Theil ward, wirken kräftig und mit Einsicht im Comité des Vereins und als Organe der ministeriellen Abtheilung des Unterrichtsministeriums für die Interessen der Kunst. Kleine Zwiespalte und Parteiungen, die noch in den verschiedenen Heerlagern der Künstler und Kunstfreunde, wie bei allen Reformen und Kämpfen gegen das Verbrauchte bestehen, wird hoffentlich der redliche Wille des Comités und der sich immer mehr läuternde Geschmack von Künstlern und Laien zu gewünschtem Ende führen. Jeder Anforderung zu genügen, liegt ausser der Möglichkeit menschlicher Thätigkeit und Kraft; dass die Mehrzahl jedoch der bisher ausgestellten Kunstwerke diesen Namen im wahren Sinne des Wortes verdienen, wird jeder Vorurtheilsfreie eingestehen müssen; und wir glauben, dass dieses so vielseitig ausgesprochene Urtheil eben so den Künstlern, als dem Vereine zur Ehre gereiche, und beiden den hoffnungsvollen Blick in eine neue Aera gestatte, die, wie für das hartgeprüfte Oesterreich überhaupt, so auch für seine Kunst, eine goldene werden möge.

Die Ausstellung des November war vorzüglich durch unseres Schrotzberg's und W. Schlesinger's reizend aufgefasste und gemalte „Frauenbildnisse“ anziehend. Rottmann's herrliche „Ansicht der Insel Aegina“, aus des Grafen Breunner Sammlung, eine schöne „Ansicht des Traunstein“ von Fischbach, aus früheren Jahren, sind noch besonders hervorzuheben. Die Wiener Künstler hatten noch wenig Bedeutendes beigesteuert. Die „Erbschleicher“, von der Hand eines noch jungen Künstler, L. Löffler, verriethen ein tüchtiges Streben und eine bereits sehr ausgebildete Technik. Bekannte, anerkannte Namen, wie Gauermann, Höger, Marko, Ranftl, fehlten nicht, wenn auch in minder bedeutenden Schöpfungen. Julius Hübner's bekannte „Hannah mit Samuel vor Eli“ vermochte Laien und Kenner nicht zu erwärmen; mehr, wenn auch nicht durch die Tendenz des Gegenstandes, doch durch die geistvolle Ausführung, C. Hübner's „schlesische Leinweber“.

Sehr bedeutend, nicht nur durch die Menge guter, sondern durch einige im hohen Grade hervorragende Gemälde, war die Ausstellung des December, wo Achenbach's imposantes und poetisches Landschaftsbild, der „Weenersee in Schweden“ (für den Verein um nahe 1600 Fl. C. M. angekauft), so wie A. Tiedemand's „Norwegische Sektirer“, um 2400 Fl. für das gewählte Cabinet des Herrn Conrad Graf erworben, das ungetheilteste und wärmste Interesse der Kunstfreunde erregte. Unter vielem Vorzüglichen erwähnen wir nur eines poetisch gedachten und geistreich gemalten „römischen Hirtenknaben“, von v. Mayden in Rom, aus Graf Ugarte's Cabinet, so wie eines schönen Schelfhout derselben Sammlung; einer meisterhaft gemalten „Gruppe von Schafen“ von Gauermann, Herrn Todesco gehörig, die sich an die besten Werke eines Potter und Du Jardin anreiht, Amerling's „Wittwe“, im Besitze des Herrn v. Arthaber, unseres zu früh verblichenen Danhauser's „Weinkoster“, aus derselben Sammlung, und Ch. Vennemann's „holländische Kneipe“, so wie einer reizenden „Landschaft“ von Marko, einer poetisch gedachten „Landschaft“ von Raffalt und Gauermann's „Kohlenmeiler“, beide für den Verein angekauft.

Die laufende Ausstellung des Jänner enthält ebenfalls viel des Schönen und Anziehenden, wenn sie auch der des December nachsteht. Von grosser Bedeutung sind: Lessing's „Huss auf dem Concil zu Constanz“, Eigenthum des Herrn General-Consul Schletter zu Leipzig, und nach unserem Dafürhalten dem Frankfurter Bilde desselben Gegenstandes vorzuziehen; so wie T. Gudin's „Strand von Scheveningen“, von Herrn Plach für nahe an 3000 Fl. erworben und, wie man sagt, nachher in den Besitz des feinen und wähligen Sammlers, Herrn v. Arthaber, übergegangen. Besonderer Erwähnung verdienen noch zwei Landschaftsbilder unseres talentvollen Hansch, deren eines „der hohe Göll“ für den Verein erworben wurde. Ferner sind gute Bilder von Ranftl, Waldmüller, C. Meyer in Rom, Marko, Weber in Düsseldorf und ein meisterhaft gemaltes und poetisch erfundenes Bildchen von Tschaggeny in Brüssel ausgestellt; es hat „berittene Freibeuter in einem Hinterhalte“ zum Gegenstande und wurde für den Verein angekauft.

Die Ausstellung des December hat durch Vorführung der bisher eingelaufenen Concurrenzblätter für die Nietengeschenke, nebst einem aufliegenden Wünschebuche den Mitgliedern die Gelegenheit gegeben, rücksichtlich derselben ihre Ansichten auszusprechen. Die Anzahl und Bedeutung von Aquarellen, Handzeichnungen etc. war noch nicht erheblich, doch verdienen Harrak's ähnliche und fleissige Bildnisse, so wie Leopold Müller's polychrome Lithographien hervorgehoben zu werden. Von den bisher noch karg erschienenen plastischen Werken ist Rietschel's meisterhaft entworfene „Statuette Lessing's“ das Hervorragendste gewesen. Ferner gedenken wir Gassers „Brunnenmodells“, für die Londoner Ausstellung bestimmt, und einer zierlichen und zart gedachten Gruppe von Mädchen, welche um einen todten Vogel trauern, von der Hand desselben talentvollen Künstlers.

Im Ganzen hat der Verein in der kurzen Zeit von kaum mehr als 2½ Monat über 1500 Mitglieder und Theilnehmer erworben und um die bedeutende Summe von mehr als 13,500 Fl. C. M. Kunstwerke theils selbst an sich gebracht, theils an Private verkauft.

S.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 7. Montag, den 17. Februar. 1851.

Steinhäuser's Goethestatue.

Es ist ein beklagenswerthes Geschick, dass fast alle Versuche der bildenden Kunst, Goethe's geistige Grösse der deutschen Nation durch ein Denkmal, das seiner Dichterweise würdig wäre, zu veranschaulichen, missglückt sind. Ueberall werden wir im besten Falle an die gemeine Wirklichkeit erinnert, innerhalb welcher auch ein solcher Genius zu verweilen und auszuharren genöthigt gewesen ist. Und doch möchten wir gerade dieser irdischen Verhältnisse bei solcher Gelegenheit lieber vergessen. Ja, wir haben ein Recht, von der Kunst zu fordern, dass sie uns den Trank der Lethe reiche und uns einführe in jenes ewige Bereich, in welchem der Liebling der Musen und Grazien von jeher unsichtbar verweilt hat.

Eine Apotheose des Dichters thut uns noth, wenn wir auch praktisch aus einer solchen Stiftung zu Ehren seines Gedächtnisses den Nutzen haben sollen, den man stets allein bei Errichtung ähnlicher Denkmäler vor Augen haben müsste, wollte man die gemeine Ansicht widerlegen, der zufolge ein Schulgebäude oder selbst ein öffentliches Wasch- oder Badehaus, an das der Name des grossen Mannes irgendwie anzuheften wäre, dem hohen Zweck ebenso gut und besser entspricht. Denn geschieht nicht wirklich etwas Reelles zur Verherrlichung des Geistes, den man durch Errichtung eines Monumentes ehren will, so behalten diejenigen Recht, welche behaupten, dass die Kunst am Ende wenig dabei zu thun habe. Man würde sie wenigstens sehr gut dabei entbehren können und in manchen Fällen möchte ein Pamphlet ebenso wohl genügen, dem Drang des Augenblickes Luft zu machen, als ein solcher banausisch modellirter Haufen Kanonenmetalls.

Die Statue, über welche wir Bericht abzustatten im Begriff sind, ist geeignet, jenem hohen Zweck zu entsprechen. Die Idee zu derselben, schön krystallisirt, durchsichtig und edler Substanz, rührt von einer Frau her, welche dem Genius des unvergleichbaren Dichters nahegestanden, in voller göttlicher Begeisterung mit reiner Liebe angehangen und mit sibyllinischer Sehergabe seine Pfade bereitet hat, als der Verstand der Verständigen noch keineswegs zu der Erkenntniss seines wahren Werthes vorgedrungen war. Es ist der Entwurf der Freifrau Bettina von Arnim, welchen der Künstler seiner Arbeit in einer Weise zu Grunde gelegt hat, wie sich in der Kunstgeschichte nicht gar viele ähnliche Beispiele vorfinden würden. Er hat ihn mit einer Liebe und Sorgfalt behandelt, welche wir sonst nur bei denen finden, welche ein Gebilde, das ihnen unerreichbar erscheint, bis in alle Einzelheiten treu nachzuahmen suchen. Hier hat ein solches Bestreben einer wahrhaft positiven Kritik eine Entfaltung der Idee zur Folge gehabt, ganz der ähnlich, welche echte Cultur erzielt, sobald sie sich des im Saatkorn erwachenden Lebens mit weiser Fürsorge annimmt. Ein mächtiges Kunstwerk ist vor uns aufgeschlossen und wir staunen ob des Wunderbaumes, der sich zu dem Kern jener Geistesfrucht bekennt, wie der Eichbaum zur Eichel, aus der er hervorgetrieben ist. Das Kind, welches die Meister der Weisen verlacht hatten, erfreut sich der Wucht der Zweige, die es nicht blos sonnenwärts emportragen, sondern auch gegen den Sonnenstich entstellten Ruhmes beschattend schützen können. Der Zweck ist erreicht: wir sehen den nimmer alternden Sänger vor uns thronen in jenem Ernst der Begeisterung, der jedes seiner Werke adelt. Seine Leier schweigt, aber die Saiten rühren sich wie die der Aeolsharfe.

Dieses Fortklingen der goldenen Harfenstränge ist wunderbar schön und ebenso wahrheitsgemäss motivirt durch das Erscheinen der Psyche, der ewig kindlichen, welche mit naiver Lust dieselben greift, aber verstohlener Weise, wie Kinder es zu thun lieben, so dass der Dichter die Anwesenheit dieses hehren Wesens kaum zu ahnen scheint. Diese Gestalt ist von einer sehr zarten, edlen und anmuthreichen Ausbildung. Trotz dem, dass sie ganz unbekleidet ist und dem thronenden Dichterkönig kaum die Kniee überragt, setzt sie seinen mächtigen Körperbau von dem einen und dem andern Standpunkt aus in Schatten und wir werden an die Weltseele erinnert, die Goethe, wenn er von der Anstrengung seiner Lieder ruhte, so gerne auf dem Wege wissenschaftlicher Untersuchung heraufzubeschwören liebte. Vor allem aber erinnert sie uns an jene neckische Zuleika, die sich oft unbequem an ihn herandrängte, deren Harfengeklimper er aber dennoch in höhere ewige Accorde zu fassen, wie durch eine unsichtbare Gewalt genöthigt ward.

Aehnlich, wie sich die Lieder des west-östlichen Divans zu den Aufzeichnungen in dem Briefwechsel eines Kindes verhalten, stellt sich nun Steinhäuser's colossale Gruppe zu der Skizze der Frau von Arnim, deren Würdigung einen einsichtsvollen, erfahrenen Künstler verlangte. Um aber das zu erreichen, was wir hier erzielt sehen, bedurfte es auch jener Liebe und Begeisterung, die sich durch nichts zurückschrecken lässt und die hier die Feuerprobe der drangvollen Jahre 1848 und 1849

bestanden hat. Denn der Künstler hat die namhaften Kosten, welche nicht blos ein so grosses Modell, sondern auch die Marmorausführung erheischte, ganz allein bestritten und ohne alle Aussicht auf die Belohnung so gewaltiger Opfer. Und noch ist das Werk nicht zur Vollendung gediehen. Es tritt vielmehr eben jetzt erst in ein zweites Stadium seiner Entwickelung ein. Denn der Ideenreichthum der Erfinderin hat sich auf's Neue dem herrlichen Götterbild zugewandt und es mit einer Gestaltenfülle umgeben, die es der Einsamkeit entrücken soll, in der es sonst in diesen niederen Erdenkreisen vor uns stehen würde. Die Rücklehne des Thrones hat sich mit Statuen und Gruppen geschmückt, welche die poetischen Schöpfungen des erhabenen Meisters, die Iphigenia und Mignon, vergegenwärtigen. Hinter demselben aber sind zwei Aloepflanzen aufgeschossen, von denen die Sage geht, dass sie nur alle hundert Jahre einen solchen riesigen Blüthenstengel zu treiben im Stande seien. Den Sessel selbst aber schmücken zu beiden Seiten Masken, welche Wasser ausspeien. Der reine Strahl füllt ein weites Becken, dessen Mündung ein Genienkranz umgiebt, während aus demselben neue Phantasiegebilde, wahre Palingenesieen hellenischer Götterschöne, an den Thronwänden in die Höhe steigen.

Emil Braun.

Die Geschichte der Malerei bei den Alten in Bildern von G. Hiltensperger

nach dem Programm von L. v. Klenze.

Es kann kaum einen köstlicheren Fund geben für einen Historienmaler, als einen neuen Stoff! Und nun gar eine ganze Fundgrube! Gewiss Hiltensperger war zu beneiden. Und doch, ich leugne es nicht, hat mich, als ich zuerst das Programm las, die Sorge befallen, ob ihm jemals genügt werden könne. Man denke sich eine Aufgabe, wie die: „Eucheir erfindet zuerst, eine Figur aus der Einbildungskraft zu zeichnen, indem er das Bild des Zeus im Umriss macht"; oder „Melanthios, berühmt durch die Schönheit seiner Compositionen, braucht zu seinen Bildern nur vier Farben"; oder „Apelles besuchte den Protogenes in Rhodus, und als er ihn nicht zu Hause fand, zeichnete er einen Umriss desselben feiner aus. Als Protogenes zurückkam, erkannte er an der Reinheit dieser Zeichnung den Apelles"; oder „Nealkes wollte in einem Bilde, welches ein Seetreffen im Nile zwischen Aegyptern und Persern darstellte, die meergleiche Grösse des Flusses deutlich machen. Um aber zu zeigen, dass man doch einen Fluss vor sich habe, malte er ein Eselchen an das Gestade, welches von dem Wasser trank, und ein Krokodil, welches gegen den Durstigen stürzte"; oder „Euphranor sollte für die Athenienser die zwölf obern Götter malen. Ein Vorbild für den Kopf des Zeus suchend, ging er in ein Erziehungshaus, wo die Rhapsodien Homers gelesen wurden, und wo gerade die Worte „„und er schüttelte die ambrosischen Locken"" hergesagt wurden. Sie begeisterten den Maler so, dass er fortging und unter diesem Eindruck den Gott malte" u. s. w. Ja, man lese das Programm (Kunstblatt 1845, No. 94), und rechne nach, wieviel unter den 86 Nummern wirklich plastisch darstellbar sind, und — ich bin sicher — man wird meine Zweifel theilen, und mit mir von dem Ausweg überrascht sein, den Hiltensperger eingeschlagen hat.

Die Gemälde sind bestimmt für die Loggien des Corridors vom kaiserlichen Museum in St. Petersburg. Es soll darin, mit Bezugnahme auf die daselbst aufbewahrten Kunstschätze des Alterthums, die Entwickelungsgeschichte der antiken Malerei bis zu ihrem Verfall vor Augen gestellt werden. Helios und Selene als Urheber des Lichts, mithin der Farbe, die Nacht und der Phönix als Symbole des Untergangs und des Wiederauflebens der Kunst, begrenzen die Darstellungen. Diese haben vornehmlich einen dreifachen Inhalt: sie sollen den Anfang und Fortgang der Malerei vom blossen Anstreichen von runden Figuren bis zu allen Arten Staffelei- und Decorationsgemälden zeigen, ferner die Uebergänge von einfacher archaistischer Form bis zur Freiheit der Vollendung und selbst bis zur Uebertreibung; endlich sollen sie das Leben der Künstler selbst in einer Anzahl Anekdoten, die von ihnen aufbewahrt sind, schildern. Wenn nun aber das Programm vorschreibt, darzustellen, wie ein Maler zuerst in dieser, ein anderer in einer anderen Manier, wie einer dies Bild, der andere ein anderes, wie einer die Apotheose des Alexander, der andere Lichteffekte malt, so blieb, um der nothwendigen Monotonie und Undeutlichkeit zu entgehen, nichts übrig, als die Denkmale der Entwickelung selbst aufzustellen, und da diese sämmtlich verloren gegangen, sie neu zu erfinden, d. h. in sich alle Künstler des Alterthums von Kleophantes bis zum Apelles und bis zu den Rhypographen zu vereinigen. Das hat Hiltensperger versucht; und wie gewagt das Unternehmen war — es ist nicht misslungen. Nur das natürlich war unerreichbar, ein selbstverständliches Werk hervorzubringen, indem es unmöglich ist, einem Bilde anzusehen, dass es ein Gemälde, dem andern, dass es ein Ereigniss darstellt. Wenn irgend, so ist hier der Commentar unerlässlich.

Die Gemälde werden auf Metallplatten von 4, 5 und 6 F. in Harzfarben ausgeführt, zum Theil von Hiltensperger in München selbst. Die Entwürfe hat er in Aquarellfarben gezeichnet und eine Anzahl derselben war im Kunstverein ausgestellt. Die Erfindung der Malerei nach der sentimentalen Erzählung von der Tochter des Dibutades, die ihres Geliebten Schatten an die Wand zeichnet, machte den Anfang. Die Geburt der Athene, als ein Gemälde des Kleanthes, die von einem Greif getragene Artemis und die Zerstörung Trojas, beide als Werke des Arägon, sind im archaistischen Styl gezeichnet und polychromatisch illuminirt. Zeuxis, umgeben von seinen Modellen zur Juno, soll uns mit seiner Art, die Natur zu studiren, bekannt machen, aber sein berühmtes Bild von der Kentaurenfamilie muss Hiltensperger neu erfinden. Ebenso die Skylla des Androkydes, und des Apelles Alexander als Zeus; des Ktesilochos Entbindung Jupiters vom kleinen Bacchus, des Aristeides berühmte Stadterstürmung, mit dem Säugling an der Brust der ermordeten Mutter; des Pausias Blumenmädchen u. a. m. Selbst in die Thorheiten der alten Maler wusste er sich zu versenken und malte einen Esel und ein Krokodil neben ein Schiffsgefecht, damit man daran merke, die Schlacht gehe auf einem Strom und nicht auf dem Meere vor sich; denn diesen klugen Einfall hatte Nealkes gehabt. Des Antiphilos Licht- oder Feuereffekte reproducirte er in dem Bild eines Knaben, der das Feuer auf dem Heerd anbläst, und in der Medea, die ihre Kinder umbringt, suchte er die theatralischen Uebertreibungen des Timomachos wiederzugeben. Daneben stehen nun Bilder aus dem eigentlichen Kunstleben der Künstler, wie die Erfindung der Deckenbilder, der verkürzten Zeichnung, der Genremalerei, der Arabesken u. s. w., und wieder andere, die den allgemeinen Beziehungen angehören und allenfalls zur Charakteristik Einzelner beitragen, wie: dass Protogenes von Rhodos aus Armuth Schiffe anstreichen muss, oder: dass Fabulus im goldenen Hause des Nero, von höchster Ueppigkeit umgeben, malt. Das Aeusserste in dieser Richtung hat Hiltensperger geleistet in der Darstellung des Apollodorus, der zum Kaiser Hadrian als Erwiderung auf ein tadelndes Wort sagt: „Geh und male Deine Kürbisse".

Soviel von den Gegenständen. Für die Ausführung musste,

wenn das Ganze nicht ein läppisch buntes Aussehn erhalten sollte, ein gemeinsamer Styl gewählt werden. Dieser durfte auch weder modern, noch romantisch sein, da es galt, antike Gemälde aufzustellen und dann mit ihnen in Harmonie zu bleiben. Hiltensperger hat sich mit Hülfe der pompejanischen Wandgemälde einen eignen Styl für seine Darstellungen gebildet, dem man seine Quelle sogleich ansieht, ohne auf irgend eine Copie oder Nachahmung zu stossen. In der That ist die antike Sprache als eine lebendige und mit Freiheit gehandhabt. Nur bei landschaftlichen Stellen hat der Künstler der Versuchung nicht widerstehen können, etwas von dem Gefühl der Gegenwart in seine Bilder zu tragen, von dem die Kunst der alten Griechen allem Anschein nach nichts gehabt hat. Zürnen wird ihm Niemand darum; denn unharmonisch ist es nicht.

Die Gemälde selbst sind mir nicht bekannt. Die Aquarellzeichnungen sind mit vielem Geschmack behandelt; nicht auffallend charakteristisch in der Zeichnung, aber zart und angenehm im Farbenton und in der Zusammenstellung der Farben. Jedenfalls bleibt dem Künstler der Ruhm, mit grosser Geschicklichkeit sich unversehrt durch die Klippen und Untiefen seiner Aufgabe gebracht zu haben. **ef.**

Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen.

Von **W. Lübke.**

I.

Schon früher war es mir vergönnt, in diesen Blättern über eine Anzahl von niedersächsischen Kirchenanlagen der romanischen Periode Notizen zu geben (Vgl. Deutsches Kunstblatt 1850, No. 20. u. 21). Indem ich neue Mittheilungen über Werke jener Frühzeit der vaterländischen Kunst hinzufüge, glaube ich sowohl für die Kulturgeschichte des deutschen Mittelalters, als auch besonders für die Geschichte der deutschen Baukunst einen nicht bedeutungslosen Beitrag zu bieten.

Nicht auf einseitiger Vorliebe beruht die Beschäftigung mit jenem vielfach noch unentwickelten Styl. Wie eine denkende Naturbetrachtung mit gespannter Aufmerksamkeit die Entwickelungsprozesse in der Welt des Naturschaffens verfolgt, wie sie mit liebevoller Freude aus den niedern, unvollkommneren Stufen die höhern, vollkommneren hervorgehen sieht: so gewährt es uns nicht geringeren Genuss, auf dem Gebiete der grossartigsten Kunstgebilde, welche der menschliche Geist geschaffen, der architektonischen, die Formen und Gesetze zu erkennen, durch welche das beschränktere Prinzip antiker Bauweise vermöge der Arbeit von Jahrhunderten sich in die freiesten, höchsten Gebilde des gothischen Spitzbogenstyles verwandelt hat. Die Basilika ist bekanntlich die Grundform, an welcher alle jene Veränderungen zur Erscheinung kommen; nirgends aber ist die ganze Reihe der Verwandlungen von der einfachsten flachgedeckten Basilika bis zum complicirtesten gothischen Dome stetiger, nirgends sind die einzelnen Glieder der Kette zusammenhängender, als gerade auf deutschem Boden. Während der Gewölbebau im nördlichen Frankreich früher auftritt als in Deutschland, so dass er von unsern Vorfahren dorther entnommen wurde, fehlt jene Phase der Metamorphose, welche, auf der Grenze zwischen romanischem und gothischem Styl gelegen, wohl mit dem Namen des Uebergangsstylos bezeichnet wird, dort grösstentheils, bildet dagegen in Deutschland eine ganze Klasse von Gebäuden, darunter sehr hervorragende.

Die ästhetische Bedeutung des romanischen Styles liegt schon in seiner geschichtlichen Stellung ausgesprochen. Ihn könnte man füglich im höheren Sinne einen Uebergangsstyl nennen: er leitet aus der antiken Baukunst in die gothische hinüber, aus dem Prinzip der Horizontalen in das der Vertikalen. Zuerst ist er durchaus noch ein Sohn der Horizontalen, weder in Gesammtanlage noch im Detail seinen Ursprung verleugnend. Die Bewegung des Halbkreisbogens, wie sie in den Arkaden des Langhauses vorkommt, ist nur ein wellenförmiges Vibriren der Horizontallinie, deren Gesetz durch den die Arkadenbogen nach oben abschliessenden Sims, so wie durch die flache Decke der Schiffe energisch ausgesprochen wird. Den merkwürdigen Entwickelungsgang, welchen der deutsche Geist in Umgestaltung jener fremdher übertragenen Bauform, der Basilika, genommen hat, zeigt unter allen deutschen Gauen am deutlichsten das alte Sachsenland. Während die übrigen Länder, die mit der innerlichen Norm auch die äusserliche Form der Kirche von Rom her empfangen hatten, das bauliche Schema mit vorwiegender Einseitigkeit umbildeten, erkennt man beim Deutschen auch hierin wieder die mehr kosmopolitische Gewandtheit, mit der er sich in jeder Unterart der Grundform versucht, die lebendige Mannichfaltigkeit seiner mehr individualistischen Richtung, die in so manchen eigenthümlich originellen Umbildungen sich offenbaret. So finden wir auf dem engumgränzten Gebiete, welches die Abstufungen des Harzes umfasst, jede erdenkliche Form der romanischen Basilika vertreten. Die primitive altrömische Anlage, die nur die drei Langschiffe kennt, scheint zwar im Norden keinen Anklang gefunden zu haben oder frühe schon verdrängt worden zu sein; dennoch zeigt sie sich in der Kirche zu Bursfelde an der Weser. Das Querschiff erst bot Gelegenheit, die Einförmigkeit, die in dem Parallelismus des Hauptschiffes und der beiden Abseiten lag, zu unterbrechen. Wagt es in wenigen Anlagen, wie in Frose, nach aussen noch gar nicht sich geltend zu machen, oder nur unmerklich, wie in Gernrode, so tritt es bei der grossen Mehrzahl mit starker Ausladung aus dem Kerne des Langhauses hervor. Noch reicher wird in einzelnen Fällen die Durcharbeitung des Grundrisses, wenn die Seitenschiffe sich über den Querflügel hinaus neben dem Hauptchore fortsetzen; in solchen Anlagen krönt dann der Schmuck eines ausgebildeten Systems von Halbkreisnischen, jede kleinere eine Vordeutung oder ein Nachklang der grossen Hauptaltarnische, das Werk.

Aehnliche Mannichfaltigkeit waltet in den stützenden Gliedern, welche die parallel laufenden Räume des Langhauses trennen. Die ursprüngliche Form der reinen Säulenbasiliken treffen wir in unserm Norden selten; Paulinzelle, Hamersleben, die Kirche des Moritzberges bei Hildesheim möchten in diesen Gegenden die einzigen Beispiele sein. Bald aber verbindet sich die glänzende, zierlich schlanke Tochter des Südens, die Säule, mit dem strengen, einfachkräftigen Sohne des Nordens, dem Pfeiler; zunächst in der Weise, dass immer zwischen je zwei der Säulen ein Pfeiler in die Reihe eingeschoben wird. Hier überwiegt noch das mehr sinnlichschöne Element; der noch jugendlich ungeregelten Phantasie wird der weiteste Spielraum geboten; mit üppiger Fülle bedeckt sie bald jedes geeignete Plätzchen, besonders die Kapitäle der Säulen. In den Maassen, den Abständen, der Anordnung und Stellung von Pfeilern und Säulen herrscht daher auch bei den Monumenten dieser Art die meiste Willkür und Regellosigkeit. Die hieher gehörigen Kirchen sind durchweg aus dem 10. und 11. Jahrh. S. Godehard und der Dom in Hildesheim machen nur scheinbar eine Ausnahme, da sie sich auf das Beispiel der grossartigen Michaelskirche stützen. — Gleichzeitig mit dieser Gattung und in ungefähr gleicher Ausdehnung neben ihr wird die andre Form ausgebildet, die je einen Pfeiler mit einer Säule wechseln

lässt. Indem hierdurch das mehr dekorative, anmuthigere Element der Säule beschränkt und auf gleiches Maass mit dem mehr constructiven, strengeren des Pfeilers zurückgedrängt wird, ergiebt sich eine Gesammtwirkung, die zwischen beiden die glückliche Mitte hält, dem Eindruck eines Gedichtes zu vergleichen, an welchem männliche und weibliche Reime gleichen Antheil haben. Besonnener, bewusster, gesetzmässiger gestaltet sich der Plan des Grundrisses; aber mit der Gliederung des Grundrisses nicht zufrieden, steigt der künstlerische Gedanke empor und macht die ersten geistvollen Versuche, auch die monotonen Wandflächen und die Ueberdeckung des Raumes organischer zu beleben. Zunächst entfernt sie jenen Horizontalsimus, der mit seiner strengen Linie wie ein Bann lastend die Bogenbewegung auf die Arkaden allein beschränkte; hier nun wird jene bekannte Anordnung erfunden, welche von Pfeiler zu Pfeiler in der Wand des Mittelschiffes eine Bogenverstärkung schlägt, mit derselben jedesmal zwei Arkadenbogen überspannend; hier endlich wird auch früh schon die Ueberwölbung des Schiffes aufgenommen und somit dem Prinzip des Halbkreisbogens der ganze bauliche Organismus unterworfen.

Diese Form, in ästhetischer wie constructiver Hinsicht der oben erwähnten so weit überlegen, wurde dennoch, als die Entwicklung der Architectur mit Riesenschritten weiterging, verlassen und scheint bei der nachmaligen Ausbildung ohne merklichen Einfluss geblieben zu sein. Warum? Wurde etwa von aussen her, von Nordfrankreich, das dem östlichen Nachbarlande ebensowohl seine Mönchsorden wie sein Bausystem zuschickte, ein so starker Impuls gegeben, dass vor demselben die althergebrachte vaterländische Gewohnheit des Bauens zurückweichen musste? Solche Erklärung möchte doch nicht ganz genügen. Vielmehr scheint die Säule doch immer dem norddeutschen Geiste etwas Fremdartiges geblieben zu sein; hatte er ihr auch in dem kubischen Kapitäl und dessen nordisch-phantastischen Verzierungen einen durchweg eigenthümlichen Kopf gegeben: in den letzten Zeiten des romanischen Styles machte sich doch, gleichsam wie ein *tamen usque recurret*, vorzugsweise die antikisirende Kapitälform wieder geltend; ja von der angestammten attischen Basis hatte man sie nie lostrennen können, so fest wurzelte sie ihrem innersten Wesen nach in der Baukunst des Südens. Wohl war daher jene schöne Form der Umbildung die höchste Stufe, welche der künstlerische Genius dem fremden Elemente abringen konnte; als er sich aber zu der noch höheren Conzeption eines consequent durchgeführten Gewölbebaues anschickte, da musste mit den alten Ueberlieferungen durchaus gebrochen und ein neues System adoptirt werden. Das war der Pfeilerbau.

Während nämlich jene beiden Combinationsformen von Säule und Pfeiler, die in diesen Gegenden fast ausschliesslich nur bis Ende des 11. Jahrhunderts angewandt worden, in dem ganzen niedersächsischen Gebiete[1]) sporadisch neben einander vorkommen, ohne dass man einen wechselseitigen Einfluss, ein Herrschen und Vordrängen des einen oder des andern nachweisen könnte, entsteht mit dem 12. Jahrh. das System blosser Pfeilerstellungen — nur in einzelnen Fällen früher —, welches bald jene älteren Anordnungen beseitigt und den Gewölbebau anbahnt. Man weiss, wie diese Pfeilerbasiliken, streng und primitiv beim ersten Auftreten, bald eine reichere constructive Belebung und Gliederung der Stützen, analog mit den aus diesen emporsteigenden Gewölbrippen, gewannen. Eine Reihe von interessanten Belegen zu diesen Entwickelungsstufen sind in den Bauten von Goslar, der Frankenbergerkirche, der Marktkirche und der Klosterkirche Neuwerk, bereits anderweitig besprochen. Weniger bekannt dürfte eine ähnliche Gruppe sein, welche die Gegend von Braunschweig aufweist. Diese werden zunächst in Folgendem dargestellt werden.

Von Braunschweig an in östlicher Richtung sich hinziehend, findet sich, auf den engen Raum weniger Quadratmeilen zusammengedrängt, eine verhältnissmässig bedeutende Anzahl von Kirchen, die durch mancherlei wesentliche Eigenthümlichkeiten so genau zu einander gehören, dass wir sie unter dem Namen eines braunschweigischen Styles zusammenfassen können. Ohne Ausnahme Pfeilerbauten, schliessen sie jede andre Form der Basilika aus und bilden dadurch eine so compakte Gruppe verwandter Anlagen, wie wir sie auf dem ganzen Gebiete Sachsens nicht wiederfinden. Für eine solche Erscheinung werden wir weder den Zufall, noch das Material als endgültigen Grund annehmen dürfen; vielmehr scheint in diesen Gegenden der Sinn überhaupt ein ernster, strenger gewesen zu sein, wie denn hier auch sehr früh schon die Reformation mächtig Boden gewann, während das nicht ferne Hildesheim, wie es einst, mit Ausschliessung der Pfeilerbasilika, seinen alten Säulenbau beibehielt, auch später, den überlieferten religiösen Anschauungen treu, das Lutherthum nur zum Theil annahm. Früh schon verzichten die braunschweigischen Kirchenanlagen auf den dunklen, mystischen Gräberdienst der Gruftkirchen; die Krypta fehlt ihnen durchweg[1]). Mit ihr schwand auch die unorganische bedeutende Bodenerhöhung des Chores, der nun, in den engsten architektonischen Verband mit der Gesammt-Anlage gezogen, auf constructivere Weise durchgebildet werden konnte. Im Uebrigen sind die wesentlichen Merkmale dieser Kirchen Beschränkung des ornamentalen Elementes, Vorwiegen des Constructiven, Massenhaften; Strenge in der genauen Durchführung der einmal angenommenen Maasse und Verhältnisse; meistentheils ungewöhnliche Länge des Langhauses und mehrfach gradliniger Chorabschluss.

Die Phantasie ist also, verdrängt durch das Gesetz streng architektonischen Schaffens, durch das Walten des statischen Prinzips, auf ein Minimum zurückgeführt. Dass dies Absicht ist, tritt am klarsten bei der Kirche in Königslutter zu Tage, die bei aller Grossartigkeit der Anlage doch nüchtern zu nennen ist im Vergleiche mit dem Kreuzgange, unbedingt einem der prachtvollsten der Welt. Ueberhaupt bleibt ein gewisser Ausdruck von Ernst und Strenge auch den späteren dieser Kirchenanlagen eigen, und selbst die durchgebildetsten unter ihnen kommen an Reichthum der Ausführung denen anderer Gegenden nicht gleich. Dafür aber werden wir entschädigt durch eine der consequentesten, stetigsten Entwicklungen des einmal adoptirten Systemes, welche es uns möglich macht, für jede neue Stufe der Ausbildung mindestens ein Beispiel aufzuführen.

Kupferstichwerk.

Wandgemälde im Saale der ersten Kammer des Ständehauses zu Carlsruhe von M. v. Schwind. Nach den Cartons gestochen und herausgegeben von A. Krieger und T. Langer. Dresden bei den Künstlern. Leipzig bei Rud. Weigel. 1848. Fol. Pr.: 3 Thlr.

Es begreift sich leicht, wie man darauf kommt, den Saal eines Ständehauses mit den allegorischen Figuren der Tugenden

1) Wenn ich von niedersächsischem Gebiet rede, so nehme ich die Theile, wo der Ziegelbau herrscht, aus.

1) Die Krypta des braunschweiger Doms, der bekanntlich um 1171 von Heinrich dem Löwen erweitert und umgebaut wurde, kam als Erbtheil der alten Anlage in den Neubau hinüber.

und anderer Mächte zu schmücken, denen das Gedeihen des Staates zu verdanken ist. Dergleichen giebt dann und wann einem Redner, der mehr Patriotismus als Gedanken hat, zu feierlichen Apostrophen an jene Schutzgötter Veranlassung, wobei es denn gar artig ist, wenn die Wände des Saals seine Rede illustriren. Eben so begreiflich ist aber auch, dass für einen echten Künstler die Aufgabe, diese Bilder zu malen, minder begeisternd sein muss, als vielleicht die Rede sein wird, die sie dann hervorrufen. Und Schwind hat sich nicht nur durch seine früheren Leistungen als echter Künstler bewährt, sondern auch die Art, womit er diese Aufgabe gelös't hat, giebt ihm das ehrenvolle Zeugniss, dass sie ihn gelangweilt hat. Wäre ihm vergönnt gewesen, seinen reichen Humor über diese Gestalten zu ergiessen, so hätte er unzweifelhaft Neues und Anmuthiges geleistet, wie wir es seiner unerschöpflichen Phantasie schon so oft zu verdanken hatten. Nun hat er sich die Arbeit leicht gemacht, um sie los zu werden, und die Kritik hat es nicht zu bedauern, dass er an eine trockne, prosaische Aufgabe sich verschwendet hat.

Es kann hier nicht der Ort sein, näher zu begründen, worin die Nüchternheit solcher Allegorien liegt. Für unser besonderes Gefühl aber ist es höchst bedeutsam, in den Schwind'schen Zeichnungen zu sehen, wie diese weiblichen Gestalten es nach gerade müde geworden sind, die Rollen, die ihnen naivere und beschränktere Zeiten übertragen haben, in unserm bewussten, tiefsinnigen Jahrhundert fortzuspielen. Sie können es nicht mehr verbergen, dass sie Frauenzimmer sind, denen es wunderlich steht, sich als Sapientia, Justitia und Prudentia zu maskiren, Tugenden, die ihrem Geschlecht philiströs zu Gesicht stehn. So haben denn auch die meisten Gesichter einen Ausdruck von Verdrossenheit, und der Pietas, die noch am besten zu ihrer Aufgabe geeignet sein möchte, sieht man es deutlich an, dass sie nur ins Kloster gegangen ist, weil sie ledig geblieben. Fidelitas mit dem Hund und Epheustab ist an und für sich eine zierliche Idylle und Virtus, halb germanisch, halb Amazone, mit Keule und Löwenhaut, macht ihrem Namen keine Schande. Man sieht, wo die Begriffe Leben haben, wacht auch die Künstlerschaft des Malers auf, die bei den übrigen in halbem Traume gelegen.

Trotzdem hat sie, was die Zeichnung angeht, offnes Auge und wackre Hand gehabt. Schwind's Art zu zeichnen, ist zu bekannt, als dass sie näher gerühmt zu werden brauchte. Nur hie und da flattern einige Gewänder, da doch diese Göttinnen im windstillen Aether thronen sollen. An den Ständesaal kann der Künstler unmöglich dabei gedacht haben, da er den Humor vorher abschwören musste. — Nur die Figur des Friedens scheint uns dürftig und schwächlich. Ist der Friede nicht als Knabe, so muss er als Mann dargestellt sein, dem man nicht zutraut, dass er aus Schlaffheit den Krieg geendet habe. Wir stehen nicht dafür, dass der Redner in der Kammer, der an dies Bild unvorsichtig appelliren sollte, nicht schnöde Dinge zu hören bekomme, die wir hier gern seinem Opponenten überlassen.

Stich und Ausstattung des Werks sind in jeder Hinsicht der Herausgeber würdig. **Vincenz.**

Zeitung.

Berlin, im Febr. Wie wir vernehmen, sagt die „Const. Corr.", wird eine von vielen Seiten gewünschte Modifikation des Gesetzes vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an wissenschaftlichen und Kunstwerken gegenwärtig vorbereitet. Es sind zu diesem Behufe von Seiten des Ministeriums für die geistlichen Angelegenheiten Gutachten der hiesigen artistischen, literarischen und musikalischen Sachverständigenvereine eingeholt worden, welche zunächst an eine aus Mitgliedern der betheiligten Ministerien zusammengesetzte Kommission gelangen werden. Diese hat den Auftrag, den dem Staats-Ministerium und weiter den Kammern vorzulegenden Gesetzentwurf auszuarbeiten.

Köln, 21. Jan. Geehrter Herr Redakteur! In der ersten diesjährigen Nummer des von Ihnen redigirten „deutschen Kunstblattes" findet sich eine Entgegnung auf meine in dem 10. Bande der *„Annales archéologiques"* von Didron S. 180—184 enthaltene Kritik Ihrer Zeitschrift. Da jene Entgegnung mindestens eben so sehr den Charakter eines Angriffes, als den einer blossen Abwehr an sich trägt, so darf ich wohl von Ihrer Loyalität erwarten, dass Sie einigen Worten der Vertheidigung die Aufnahme in Ihrem Blatte nicht versagen werden. Ich würde darauf verzichtet und Ihren Lesern schlechthin das Urtheil anheimgegeben haben, wenn Sie meine Kritik ihrem ganzen Inhalte nach mitgetheilt hätten, und auch jetzt noch verzichte ich unter dieser Bedingung gerne auf das Wort. Nur in der Voraussetzung, dass Sie dieselbe zu erfüllen nicht geneigt sind, lasse ich nachstehende berichtigende und beziehungsweise ergänzende Bemerkungen folgen.[1])

Theilweise beruhen Ihre Angriffe gegen mich auf rein sprachlichem Missverständniss. So geben Sie mir z. B. schuld, ich wolle die Phantasie aus dem Kunstgebiete verbannt wissen, weil Sie das von mir in der durchaus üblichen Bedeutung von „Grille, Laune" gebrauchte Wort *„fantaisie"* mit *„imagination"* verwechseln.[2]) Nichts konnte mir ferner liegen, als der heutigen Kunstübung, oder auch dem „Kunstblatt" ein ungebührliches Ueberwiegen der Einbildungskraft zum Vorwurf zu machen!

Die mir zur Last gelegten Beschwerden concentriren sich im Uebrigen unverkennbar in folgendem einleitendem Satze: „Aber „wenn Einer den unverzeihlichen[3]) Leichtsinn begeht, ein Unternehmen mit Stumpf und Stiel zu verurtheilen, ohne sich „einmal die Mühe gegeben zu haben, auch nur einen halben Blick auf sein Programm zu thun, so ist es allerdings sehr schwer, daraus irgend etwas mehr zu lernen, „als dass es Leute giebt, die dessen fähig sind." — Ueber die, gewiss nichts weniger als urbane Form dieses Ausfalles verliere ich kein Wort: Jeder hat so seine eigene Art, sich auszudrücken.[4]) Zur Sache aber erwiedere, dass ich in der, nie und nirgends von mir bezweifelten, Uebereinstimmung

---

1) Der grösseren Kürze wegen wählen wir die Mittheilung des obigen Briefes.

2) Mit Ihrer Erlaubniss: diese Verwechselung konnte und kann nicht stattfinden. Aus Gründen, die nicht in mir, sondern in der Sprache liegen. Sie können höchstens sagen, ich hätte die erste Bedeutung des Wortes genommen und nicht die zweite oder dritte. Und jenes musste ich, wollte ich Sie nicht im Widerspruch finden mit den kurz voraufgehenden Worten. Sie werfen uns nämlich vor, dass wir nicht dem Beispiele Dürer's folgen. Es heisst: *Tandis que D. était un homme pratique avant tout, un véritable prodige de productibilité etc.: c'est, au contraire, l'esprit de critique et d'analyse, qui préside à chaque article; c'est la décomposition organisée avec beaucoup d'habileté. A la place du portrait de D., on aurait dû mettre la devise: v. l. f.!* Also Jemand, der mit vielem Geschick eine organisirte Zergliederung handhabt, der hat „Grillen, Launen??" — Da lag es doch ungleich näher, zu glauben, Sie hätten mit der proponirten Devise den Standpunkt dieser Zergliederer, dieser „Berliner Philosophen, die alle Auctorität und allen Glauben über Bord geworfen haben", (wie Sie sich auszudrücken belieben) bezeichnen wollen, weil sie die letzten Gründe wahrer Kunstschöpfung in der Phantasie und nicht im Glauben finden.

3) Ich habe gesagt: „unvergleichlichen literarischen", wie Jeder nachlesen kann.

4) Allerdings. z. B. der rheinische Berichterstatter der *annales archéologiques*.

des „Kunstblattes“ mit seinem Programme nichts weniger als einen Entschuldigungsgrund für die Verirrungen und Schiefheiten erkennen kann, welche ich letzterem von meinem Standpunkte aus zum Vorwurf gemacht habe. Im Gegentheil scheint mir diese Uebereinstimmung in so fern sogar einen erschwerenden Umstand zu bilden, als sie jede Hoffnung einer Umkehr abschneidet. Hiernach würde nur noch die Frage zu beantworten bleiben, ob mein Tadel im Einzelnen begründet ist, eine Frage, bei deren Beurtheilung freilich der Standpunkt des Urtheilenden von überwiegender Bedeutung ist.[1]) Von dem meinigen aus habe ich nun das Kunstblatt widerchristlicher — nicht blos antikatholischer Tendenzen geziehen, da ich es z. B. mit der christlichen Lehre nicht in Einklang zu bringen vermag, dass eine Seele mittelst Selbstmordes ins „ewige Leben“ (s. No. 1. des Kunstblattes 1850) eingehen soll.[2]) *„Vous le voyez, c'est très-classique; mais l'art chrétien ne peut pas marcher facilement avec de tels principes“*, so lauten meine Worte und glaube ich daran die Frage knüpfen zu dürfen, ob man hierin die Zumuthung entdecken kann, „dass man alles ästhetische Verhalten aufgehen lassen solle in dem religiösen“, wie Sie, Herr Redakteur, sich auszudrücken beliebten?[3]) — Ich habe weiter das gang und gäbe Kunstvereins-, Kunstausstellungs- und Bilderverloosungs-Wesen, dem das Kunstblatt (allerdings zufolge seines Programms!) sich vorzugsweise widmet, als zum Ruin der ächten, höheren Kunst hinführend bezeichnet, indem dadurch nur die Mittelmässigkeiten und die, ohnehin schon überwuchernde Staffeleimalerei gehegt und gepflegt würden; ich habe von einem „deutschen Kunstblatte“ verlangt, dass es vor Allem für die grossen deutschen Monumente eintrete, dass es den Zerstörungs- wie den Restaurations-Vandalismus unausgesetzt bekämpfe; dass es der deutschen Kunst vor der griechischen und römischen und der auf beide gepfropften modern-akademischen, dass es der christlichen Kunst vor der heidnischen oder gar atheistischen diene; dass es mit allen Kräften das Wiederanknüpfen an unsere alte, glorreiche, dem Afterclassicismus erlegene Kunst erstrebe und zwar, dass es praktisch geschehe durch Bauen, Meisseln, Schnitzen, Glas- und Wandmalerei, nicht blos theoretisch durch „Sammeln, Aufbewahren, Zeichnen, Erklären“, wie Sie dieses zuzugeben sich bereit erklären — ich habe, mit Einem Worte, verlangt, dass man endlich auch in unserem Deutschland den Weg betrete, auf welchem England und Frankreich uns längst schon vorangegangen sind, und den Oesterreich zu betreten im Begriffe steht. Wegen der näheren Ausführung muss ich wohl, um nicht als unbescheiden in meinen Ansprüchen auf den Raum Ihres Blattes zu erscheinen, die Leser auf den Inhalt meines in Rede stehenden Artikels in den *„Annales arch.“* verweisen und bitte nur, wo möglich, auch noch einen damit in Verbindung stehenden früheren: *„l'art et l'archéologie sur les bords du Rhin“* (Bd. IX. S. 335—351) zu vergleichen, da der letztere namentlich darthut, dass ich keineswegs zum „Ikonoklasten werde gegen die Werke der Gegenwart“, wie Ihre „Vorrede“ mich bezüchtigt, vielmehr gern und freudig anerkenne, was bei uns und anderwärts wahrhaft Grosses und Schönes zu Stande kommt. Dem „Kunstblatte“ dahingegen glaube ich mit mehr Grund vorgeworfen zu haben, dass es Alles, was auf dem Gebiete der monumentalen Kunst sich begiebt, so gut wie gänzlich ignorirt.

Vorstehendes wird hoffentlich wenigstens dazu genügen, um die Leser des Kunstblattes mit dem Wesentlichen unserer Differenzen bekannt zu machen und manches Missverständniss zu beseitigen, was Ihre Darstellung, Herr Redakteur, gewiss unabsichtlich, hervorrufen musste. Jedenfalls wird es zeigen, dass ich weit davon entfernt bin, Ihnen, wie Sie sich ausdrücken, zuzumuthen, „den Geist entschwundener Entwickelungsmomente anzubeten und ihre gesunden Kräfte selbstentmannend an seine Wiedergeburt zu verschwenden oder ihn ohnmächtig zurückzuwinseln“. — Hochachtungsvoll zeichnet

A. Reichensperger.

1) Ein billiger Beurtheiler hat sich auf einen objectiven Standpunkt zu stellen und nicht von einem einseitigen aus zu reden. Ein durch seinen Standpunkt nicht verblendeter Beurtheiler wird nicht in den sonderbaren Irrthum verfallen, anstatt aus dem Programm und den ästhetischen Leitartikeln eines Journals, worin es seine Richtung und seine Grundsätze deutlich darlegt, dieselben aus gelegentlichen Besprechungen, welche nicht vom Blatte, sondern von dem dabeigeschriebenen Autor vertreten werden, herauszukonstruiren (vgl. z. B. die folgende Anmerkung). Wollten Sie aber von den Standpunkten reden, so hatten Sie es nur mit unserm Programm zu thun. In seine, dann von Ihnen allerdings erklärliche Verurtheilung das ganze Blatt mithineinzuziehen und zwar nachdem der Anfang des Anfangs davon erschienen war, das hab' ich „leidenschaftlichen Ungestüm“ genannt

2) Noch kann ich es mit der christlichen Liebe in Einklang finden, wenn Jemand mit Bewusstsein einen Sachverhalt entstellt, um Einem eine Sünde aufzubürden, mit der man Nichts zu schaffen hat.

3) Ich habe durch diesen Ausspruch und das damit an Ort und Stelle Zusammenhängende allgemein Ihren Standpunkt und den Ihrer Partei bezeichnet, und muss dabei verharren. (Noten des Herausgebers.)

* **Wien**, 20. Jan. Reorganisation der Kunstakademie. Am 15. d. M. ist die Akademie der bildenden Künste wieder eröffnet worden, in vielfach veränderter, verjüngter Gestalt. Ich habe Ihnen vor längerer Zeit versprochen, über die hier vorgenommenen Reformen Bericht zu erstatten, und bin jetzt daran, wenn auch etwas spät, mein gegebenes Wort zu halten. Vor Allem erwarten Sie von mir keine Kritik der Reformen, sondern nur einen Bericht; zu ersterer scheint der Zeitpunkt um so weniger gekommen, als dasjenige, was geschehen, für sich keineswegs den Anspruch eines Vollendeten macht, und man eben noch im Begriffe ist, nicht nur den Bau zu verbessern, sondern ihm erst die Spitze, den Abschluss zu geben, den er noch erwartet. Dies kann freilich nicht von Seite der Akademie allein geschehen; allein man hofft, dass man den Interessen der Kunst jetzt um so mehr Rechnung tragen wird, als die Monarchieen des 19. Jahrhunderts schon durch den Instinkt der Selbsterhaltung gedrängt werden, auf eine die Interessen des Thrones mit denen des Volkes vereinigende Repräsentation nach Aussen mehr zu sehen, als es vor Kurzem noch der Fall war. Bei uns insbesondere hat man diese nothwendige Stütze der Monarchie von dem missverstandenen Standpunkte eines modernen Patriarchenstaates aus, mit Hülfe der Bureaus und Buchhaltungen ganz und gar morsch werden lassen, und namentlich ist die bildende Kunst in einer Weise vernachlässigt worden, die schon längst in gebildeten Kreisen zu den grössten Bedenken Anlass gegeben hat. Unser Minister des Handels und der Bauten, Freiherr v. Bruck, hat diesen Uebelstand, insbesondere in Beziehung auf die untergeordnete Stellung, die Wien als Residenzstadt des Monarchen anderen deutschen Residenzen gegenüber einnimmt, bei der Gelegenheit scharf herausgehoben, als er eine Denkschrift über Vergrösserungen der Stadt und damit vorzunehmende Neubauten veröffentlichte. Dem Ministerium des Unterrichts aber gebührt jedenfalls der Ruhm, dass es durch die Reform der Akademie mit Entschiedenheit und Raschheit eine jener Vorbedingungen erfüllt hat, ohne welche ein grösseres Kunstleben hier Wurzel zu fassen kaum im Stande wäre.

In diesem Schreiben will ich mich blos auf die Einrichtung der Elementar-Zeichnen- und Modellirschule beschränken, die mit der Akademie in Verbindung gebracht und dieser untergestellt ist. Welche Bedeutung man hier der Elementarschule beilegt, mögen Sie schon aus dem Umstande entnehmen, dass

man mehrere der tüchtigsten Künstler Wiens als Lehrer in dieselbe berief, die Historienmaler J. N. Geiger, L. Schulz, E. Binder; einen unserer tüchtigsten Landschaftsmaler, E. Höger, den Bildhauer Bauer und den Medailleur C. Radnitzky, dessen geistvolle Leistungen in der Bossirkunst ihn in diese Schule vorzüglich geeignet erscheinen liessen. Nirgend auch als in der Kunst ist es nothwendiger, dass die Elemente von Männern gelehrt werden, deren geistige Produktionskraft nicht durch die Mühe des Lehramtes schon abgeschwächt ist. Da die wirklichen Elemente in der Kunst nicht ausserhalb, sondern innerhalb derselben liegen, und man nicht sagen kann, wo das Element aufhört, Element, Stoff, Vorbedingung zu sein und wo die wahrhaft lebendige Kunst in demselben anfängt, so wurde principiell Alles ausgeschieden, was nicht zu den Elementen der Kunst gehört, aber doch in jenen Schulen vorzugsweise gepflegt wurde, welche man Elementarkunstschulen nannte. Vor Allem wurden alle s. g. Fachschulen aufgehoben, als die Landschaft-, Blumen-, Ornamenten-, Graveur- und Manufakturschule, wo geschiedene besondere Richtungen der Kunst gelehrt wurden, die entweder ausserhalb der Schule in den Bedürfnissen des Lebens, oder in besonderen Talenten ihre Begründung haben, oder ihrer Natur nach mehr in technische und Bauschulen gehören. Es wurde ferner eine Revision aller Vorlagen veranstaltet und Alles daraus ausgeschieden, was entweder der Vortragsweise nach zu einer Manier Veranlassung geben kann oder was den Blick der Schüler mehr auf ein vereinzeltes Fach, als auf dasjenige lenken kann, dessen Kenntniss das Wesentliche und Hauptsächliche für jeden Künstler ist, den menschlichen Körper. Dass es da bei unseren verwahrlosten Zuständen viel auszuscheiden gab, bei dem Schlendrian und der Gedankenlosigkeit, die in Alles und Jedes eingerissen ist, können Sie sich wohl denken, obwohl manche von den älteren Vorlagen, wie die trefflichen Zeichnungen Jägers nach Rafael, Abels nach Michel Angelo, die Medellakte von Battoni vom Jahre 1745 beibehalten wurden. Bei der Herbeischaffung der neuen Vorlagen, die bei Weitem noch nicht vollständig sind, sondern immer noch vermehrt werden, wurde ausserdem, dass so wenig als möglich vereinzeltes Detail, dessen Zusammenhang mit einem Ganzen den Schülern noch nicht klar geworden, verkäme, vorzüglich ein Doppeltes im Auge behalten; Erstens: dass der Schüler nichts Unkünstlerisches, Unverstandenes oder seine Fähigkeit Uebersteigendes nachahme, und Zweitens: dass ausser den Vorlagen, welche zum Kopiren bestimmt sind, sich auch solche in seiner nächsten Umgebung befinden, die ihn künstlerisch anregen und mit zu dem Bedeutendsten und Belehrendsten gehören, was die Kunstgeschichte aufzuweisen hat. Um letzteres zu erreichen, wurde versucht, in den Abtheilungen für freies Handzeichnen die vorzüglichsten Leistungen auf dem Gebiete der Kupferstich-, Radirungs- und Holzschneidekunst, von den ältesten Zeiten bis auf unsere, den Schülern zugänglich zu machen. Sie finden daher, und zwar durchweg in vorzüglichen Abdrücken und in Originalausgaben, die Kupferstiche und Holzschnitte von M. Schön, Mantegna, J. v. Mekenen, Albr. Dürer (die grosse und kleine Passion, das Leben Mariä, das Proportionswerk u. s. f.), Holbein (den Todtentanz), Beham, L. Kranach, Marc Antonio Raimondi, Titian (neben vielen Landschaften und Figuren den Triumph des Heilandes von Andreani), Spagnoletto, Rembrandt, Lievensz, Rubens (gleichzeitig Holzschnitte und Kupferstiche aus seiner Schule), van Dyck (Radirungen), Petter, du Jardin, Claude Lorrain, Both, Berghem (Radirungen dieser 6 Künstler) u. s. f. Dass die Werke dieser Künstler je nach dem Bedürfniss der Schüler und dem Ermessen der Lehrer auch als Lehrmateriale verwendet werden, versteht sich von selbst. Um aber den geeigneten Lehrstoff zu vermehren, werden auch auf Veranstaltung und unter Aufsicht der Akademie-Leitung die passendsten Originalhandzeichnungen der berühmten Albertinischen Sammlung (gegenwärtig Eigenthum des Erzherzogs Albrecht) und der Kunstsammlung des Herrn J. D. Böhm als Vorlagen kopirt. Unten den bis jetzt veröffentlichten Kopieen finden sich Werke von F. Lippi, Mazzoline, M. Angele, Rafael, L. da Vinci, Rubens, van Dyck u. a. m., zum grossen Theile auch Inedita und desswegen schon nicht ohne kunsthistorischen Werth. Wie in der Zeichnenabtheilung, so ist man auch in der Abtheilung für das Modelliren und Bossiren bei Auswahl der Vorlagen thätig gewesen. Auch hier findet man Vorlagen plastischer Art aus allen Kunstrichtungen des Alterthums und des Mittelalters, nach den Stylrichtungen geordnet, und zwar nicht blos Gegenstände der eigentlichen Architektur und der figuralischen Plastik, sondern auch Gefässe, Siegel u. s. f., mit besonderer Berücksichtigung praktischer Bedürfnisse.

Die Elementarschule selbst ist, den amtlichen Instruktionen zufolge, die mir vorliegen, in folgender Weise gegliedert: Der Unterricht umfasst in drei besonderen Abtheilungen: Erstens: das Linearzeichnen, d. h. die zeichnende Geometrie, mit Zuhülfenahme des Zirkels und Lineals, die Zeichnung geometrischer Linienflächen und Körper nach Anschauung der plastischen Vorlagen aus freier Hand, und für vorgeschrittene Zöglinge den populären Unterricht in der beschreibenden Geometrie. In diese Schule werden alle Jene gewiesen, welche noch gar keinen Unterricht der Art auf Volksschulen erhielten. Zweitens: das s. g. freie Handzeichnen nach gezeichneten Vorlagen, von den einfachsten Umrissen in gezeichneten und plastischen Vorlagen bis zu Vorlagen, die ganze Figuren, landschaftliche Gegenstände und Ornamente enthalten, und drittens: das Modelliren und Bossiren nach plastischen Vorlagen, in Verbindung mit dem Zeichnenunterrichte. Es wird ein vorzügliches Augenmerk darauf gerichtet, dass sämmtliche Schüler der Elementarschule sich auch die Elemente des Modellirens eigen machen, so dass allen Schülern eine wo möglich allseitige, für den Künstler vom Fache, wie für den Industriellen gleich wichtige Ausbildung gegeben werde. In der Instruktion für die Lehrer dieser Schule wurde ein besonderes Gewicht darauf gelegt, dass Alles vermieden werde, was zu Fachschulen führen könne, dass diese Schule hingegen die Bestimmung hat, allen Schülern, mit Vermeidung jeder Einseitigkeit, Gelegenheit zu geben, die für jeden Beruf gleich wichtige gründliche Fertigkeit im Zeichnen und Modelliren zu erlangen, und mit besonderer Rücksichtnahme auf das figuralische Zeichnen. — Der Unterricht wird in dieser Schule im Winter von 8—12 Uhr Vormittags, im Sommer von 6—10 Uhr Vormittags ertheilt. Nur der Unterricht in der ersten Abtheilung wird Nachmittags von 2—6 Uhr gegeben. — Trotz des neu eingeführten Schulgeldes ist der Zudrang so gross, dass Vormerkungen auf die Plätze stattfinden.

Paris. Der vor einigen Tagen erfolgte Tod des Malers Drolling hat einen tiefen Eindruck auf die hiesigen Kunstfreunde gemacht. Er stammte aus einer Elsassischen Familie und war in Paris im Jahre 1786 geboren. Seine berühmtesten Bilder waren Orpheus und Eurydice, das auch von Granier gestochen ist, und der Tod Abels, in der Sommarivaschen Galerie. Er litt bereits länger an einer Herzkrankheit, welche, verbunden mit den grossen Arbeiten in der Kirche St. Sulpice, die er übernommen hatte, seinen Tod herbeiführte. (B. N.)

Novitätenschau.

Portrait I. K. H. der Prinzessin von Preussen, gemalt von Winterhalter, lith. von Fischer. Pendant zum Portrait S. K. H. des Prinzen. Preis: vor der Schrift auf chin. Papier 3 Thlr., mit der Schrift 2 Thlr. — Berlin, C. G. Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung.

Johann Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben von Ernst Förster. St. Gallen, Scheitlin und Zollikofer 1851. — 363 SS, mit Portrait des Künstlers (gestochen von Gonzenbach), 3 Kupfertafeln und einem Holzschnitt.

Révue archéologique etc. VII. an. 9 liv. 15. Dec. Paris 1850. A. Leleux. — Inhalt: J. Courtet: Römische Villen und merowingische Kirchhöfe der unteren Seine (vgl. Jahrg. I. No. 39.) mit Abbildung. — E. Vinet: Die Ausgrabungen von Trastevere. Die Statue des Athleten, mit Umrissabbildung. Wir haben über die Auffindung dieser antiken Statue in No. 1 des 1. Jahrgangs berichtet. Der Verf. dieser Artikel kommt zu dem Resultat, dass man weder einen Polyclet noch einen Lysippus vor sich habe, dass man höchstens annehmen könne, das Werk stamme aus der Schule des Letzteren. Man müsse sich eben daran genügen lassen, jetzt doch einen wirklichen Apoxyomenos zu besitzen. Allerdings existirte er bisher nur im Plinius. — Der wissenschaftliche Congress zu Nancy. — Brief von L. Leclerc über die Ruinen von Trefaced (Algerien). — E. de Rougé: Der Papyrus von Turin. — Brief von Chaudruc de Crazannes über eine Inschrift des Museums von Saintes. — Gilbert: Das Siegel des Jean Troussevache, Stiftsherrn von Mans. — Programm eines Werkes, betitelt: *„Documents numismatiques pour servir à l'histoire des Arabes d'Espagne“* par A. de Longpérier.

Programm

der Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen, Bildwerken, Bauplänen u. s. w., welche im Haag (Königreich der Niederlande) im Jahre 1851 von lebenden Künstlern veranstaltet werden wird.

Nachdem die Regierung des Haag festgesetzt hat, dass in dieser Stadt, im Monat Mai 1851, eine allgemeine Ausstellung von Werken lebender Künstler, sowohl des Aus- als Inlandes, stattfinden soll, beeilt sich die von der Direction gedachter Ausstellung beauftragte Commission, zur Kenntniss der Malervereine, der Künstler und der Beschützer der schönen Künste die nachfolgenden Bestimmungen zu bringen:

Art. 1. Die Ausstellung wird im Lokal der Maler-Akademie auf der Prinzess-Gracht im Haag stattfinden.

Art. 2. Der Saal wird vom 19. Mai bis zum 21. Juni 1851 geöffnet sein, doch behält sich die Commission das Recht vor, diesen Termin um einige Tage zu verlängern.

Art. 3. Die für die Ausstellung bestimmten Gegenstände (die Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche in angemessenen Rahmen) müssen portofrei, unter der Adresse der Commission, vom 14. April bis 3. Mai 1851 Nachts 12 Uhr, nach dem obengenannten Lokal geschafft werden. Nach dieser Zeit wird kein Gegenstand, aus welchem Grunde und unter welchem Vorwande es auch immer sei, angenommen werden. (Diese Bedingung wird streng beobachtet werden.)

Art. 4. Dem Secretair der Commission ist zuvor von der Absendung der genannten Gegenstände, und zwar in portofreien Briefen, Nachricht zu geben. Diese Briefe müssen die Namen, Vornamen und den Aufenthaltsort des Künstlers und des Spediteurs, sowie eine kurze Beschreibung der Gegenstände und den Kistenstempel enthalten.

Die Herren Künstler, welche ihre Werke zu verkaufen wünschen sollten, werden gebeten, jener Angabe die Note über ihre Preise beizufügen; und die, welche es vorziehen sollten, dass sich ihre Werke bei einer etwaigen Verloosung nicht betheiligten, werden dies gleichfalls zu erwähnen haben.

Die fremden Herren Künstler werden ausserdem ersucht, ein Handels- oder Commissionshaus im Königreich der Niederlande, oder auch eine bekannte, in demselben ansässige Person namhaft zu machen, an welche die Commission die Rücksendung der ausgestellten Stücke bewerkstelligen könnte.

Art. 5 Es wird kein Gegenstand, der bereits auf einer Ausstellung in dieser Stadt gewesen ist, so wenig wie Copieen in Oel von Gemälden, oder Zeichnungen von Zeichnungen zugelassen werden.

Die Commission behält sich das Recht vor, die an sie gelangten Gegenstände zuzulassen oder zurückzuweisen. Diejenigen, welche sie für nicht zulässig halten sollte, werden vor der Eröffnung des Saals unter den angegebenen Adressen zurückgeschickt werden.

Art. 6. Die von anderen Personen, als den Urhebern selbst, eingesandten Gegenstände werden nur auf die von diesen geschriebene Autorisation zugelassen.

Art. 7. Alle ausgestellten Gegenstände sollen bis zum definitiven Schluss der Ausstellung unter der Obhut der Commission bleiben, welche alle nur mögliche Sorge für sie tragen wird, ohne jedoch in dieser Hinsicht irgend eine Verantwortlichkeit zu übernehmen. — Kein Gemälde wird vor dem Schluss der Ausstellung ausgeliefert.

Art. 8. Die Commission wird den Künstlern von jedem stattgefundenen Verkauf sofort Nachricht geben; sie wird, hinsichtlich der zum Verkauf gestellten Stücke, keinen ohne ihr Wissen geschlossenen Kauf anerkennen und sie behält sich ausserdem die Priorität bei jedem anderen in Concurrenz mit ihr geschehenen Verkaufe vor.

Art. 9. Während der vierzehn Tage, welche auf den definitiven Schluss der Ausstellung folgen, werden die Gegenstände, welche dieselbe gebildet haben, portofrei nach dem Wohnort der inländischen Künstler zurückgeschickt werden; die nach dem Auslande bestimmten sollen die Portofreiheit bis zu den, dem Art. 4. gemäss angegebenen Adressen geniessen.

Art. 10. Die Commission wird die an sie gerichteten Reklamationen nur in so fern berücksichtigen, als sie während der drei Monate nach dem definitiven Schluss der Ausstellung an sie gelangen werden.

Die Commission schmeichelt sich, dass die Herren Künstler und Beschützer der schönen Künste ihrerseits wetteifern werden, um dieser Ausstellung einen guten Erfolg zu sichern und den Glanz derselben zu erhöhen.

Haag, den 4. Januar 1851.

Die von der Direction der Ausstellung beauftragte Commission.

Das Namen-Register des vorigen Jahrgangs wird baldigst nachgeliefert werden.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 8. Montag, den 24. Februar. 1851.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste.

Während die Blätter über die Vorbereitungen zu dem riesenhaften Unternehmen berichten, welches zu London binnen Kurzem die vorzüglichsten Erzeugnisse des Gewerbefleisses aller Völker der Welt zu einer grossartigen Schaustellung vereinigen wird, erinnert uns ein Publikandum in dem Amtsblatte der Königl. Regierung zu Liegnitz an einen Gegenstand, der durch seine hohe Wichtigkeit nicht minder, als durch seine Neuheit und Verwandtschaft mit jenem Unternehmen die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt anziehen und gerade im gegenwärtigen Moment sie fesseln muss. Es handelt von der Nutzbarmachung eines Instituts, welches denselben Zwecken zu dienen bestimmt ist; auch von einer grossartigen Zusammenstellung der edelsten Erzeugnisse des Gewerbe- und Kunstfleisses der gebildetsten Völker, aber nicht der Gegenwart, sondern der Vorzeit. Sie sollen dazu dienen, die Gewerbe durch hohe Vorbilder unter dem Einflusse der Kunst zu veredeln und zu zeigen: wie die Künste durch die Gewerbe wichtige Unterstützung finden. Das gedachte Publikandum der Königlichen Regierung lautet:

„Nachdem im Laufe der letzten Jahre die vom Regierungs-Rath v. Minutoli angelegte Vorbildersammlung zur Förderung der Gewerbsamkeit ansehnlich erweitert worden ist, finden wir uns veranlasst, unsere Amtsblatt-Verfügung vom 1. Januar 1845 hiermit in Erinnerung zu bringen.

Liegnitz, den 6. Januar 1851.

Königliche Regierung. Abtheilung des Innern.

Der Regierungs-Rath v. Minutoli hat, von dem Wunsche geleitet, der Gewerbthätigkeit der Provinz durch Vorführung guter Musterbilder zur Bildung des Geschmacks Nachhülfe zu verschaffen, eine Sammlung von Industrie-Erzeugnissen der klassischen Vorzeit zusammengetragen und sich bereit erklärt, dieselbe zur Förderung des Zweckes dem gewerbetreibenden Publiko zur Benutzung zu öffnen. Da bei der Zusammenstellung hauptsächlich der Gesichtspunkt festgehalten ist, für die wichtigsten Zweige der diesseitigen Industrie geeignete Vorbilder zu haben, so können wir die Benutzung dieser Sammlung um so eher empfehlen, als die meisten Gegenstände aus Zeiten und Werkstätten stammen, die unter dem fruchtbaren Zusammenwirken der Industrie mit der Kunst, Produkte von unerreichter Schönheit und nachahmenswerther Technik lieferten, und weil die ausgestellten Gegenstände in vielfachen Beispielen die grossen Wirkungen veranschaulichen, welche die Anwendung einer geläuterten und feinen Verzierungskunst auf die Gewerbe geäussert haben. Hauptzweige sind die Arbeiten in Stein, Holz etc., Töpferei, Glaswaaren-, Metallfabrikation, Weberei etc. etc.

Der Besitzer will nun an gewissen Tagen allen Gewerbtreibenden, Lehrern und Zöglingen der technischen Bildungsanstalten, welche von den resp. Gewerbe-Vereinen und Vorständen jener Anstalten empfohlen werden, die Benutzung der Sammlung gestatten. Eine damit verbundene, zur Erläuterung und Belehrung bestimmte Sammlung von technischen und Kupferwerken, soll demselben Zweck dienen, und die Mittheilung der Resultate der auf Befehl des hohen Ministerii erfolgten technischen Prüfung einzelner Zweige der Vorbildersammlung und andere erläuternde Vorträge sollen sich zur Zeit daran schliessen. Um aber Auswärtigen, die persönlich zu erscheinen verhindert sind, die Benutzung möglich zu machen, hat der Besitzer für die photographische Abbildung mehrerer hundert Gegenstände gesorgt, die, wenn auch im kleinen Maassstabe, durch ihre vorzügliche Schärfe, Nutzen versprechen und demnächst bei den sämmtlichen Gewerbe-Vereinen circuliren sollen. Die Vereine und Vorstände der technischen Bildungsanstalten werden wir mit weiteren Instruktionen versehen und vertrauen wir der Einsicht besonders der sich zum Gewerbestande Heranbildenden, dass sie diese, so wie die durch Eröffnung der Produkten-Sammlung, welche wir heute angekündigt haben, gebotene Gelegenheit nicht ungenutzt vorübergehen lassen werden.

Liegnitz, den 1. Januar 1845.

Königliche Regierung. Abtheilung des Innern.

Die dem Unternehmen zu Grunde liegende Idee ist in sofern nicht neu, als strebsame und aufgeklärte Künstler und Gewerbetreibende von jeher sich an gute Vorbilder gehalten haben und auch die Preussische Staatsregierung schon seit einer Reihe von Jahren beflissen gewesen ist, durch Herausgabe des Werkes „Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten“ mittelst Vervielfältigung einer Reihe von ausgezeichneten Erzeugnissen der Steinhauer, Erzgiesser, Schlosser, Töpfer, Glasmacher, Schnitzwerker, Tischler, Weber, Sticker, dies durch den Kupferstich zu erleichtern.

Der Gründer der Sammlung, welcher durch seine amtliche Stellung Gelegenheit fand, mit dem Wesen und den Bedürfnissen des vaterländischen Gewerbebetriebes vertraut zu werden, und insbesondere mit den Ursachen, welche der Entwickelung der Industrie in Schlesien hindernd in den Weg treten, hielt jenes Mittel für noch nicht zureichend und erwartete von dem unmittelbaren Vorführen, Anschauen und Benutzen der Originale noch ausgedehntere Wirkungen. Dies veranlasste ihn zur Anlegung einer solchen Vorbildersammlung, die sich bald

nicht mehr auf die Bedürfnisse der Provinzial-Industrie beschränkte, sondern nach und nach die der Gewerbe und Künste des gesammten Vaterlandes ins Auge fasste.

So erwuchs in einer kurzen Reihe von Jahren ein Museum, wohl einzig in seiner Art, für dessen äusseren Umfang sich am Orte ein Lokal zur Aufstellung bald nicht mehr fand.

Die Königliche Munificenz trat hier helfend ein. Se. Majestät, den weittragenden, ins Leben greifenden Zweck dieses Instituts würdigend, geruhte, einen ansehnlichen Theil des zum Königl. Absteigequartier bestimmten Raumes im Königl. Schlosse zur Benutzung für diese Zwecke zu bestimmen.

Auch Seitens der obersten Staats-Behörde zeigte sich ein dankenswerthes Interesse. Schon im Jahre 1844 beauftragte das Königliche Finanz-Ministerium den Glasmaler Finseh zu Warmbrunn mit einer Untersuchung der Abtheilung der Sammlung für die Glas-Industrie, behufs Nutzbarmachung derselben für die Glasarbeiter im Schlesischen Gebirge. Zwei sehr vollständige und äusserst belehrende Berichte sind die nächsten Resultate dieser Mission gewesen. Später entsandten die Königl. Ministerien für Cultus und für Handel und Gewerbe Kommissarien in den Personen des Professor Gruppe von der Friedrich-Wilhelms-Universität und des Professor Bötticher von der Akademie der Künste nach Liegnitz, um über das Institut zu berichten und Vorschläge zu dessen mehrerer Nutzbarmachung vorzulegen, und die Königl. Regierung zu Liegnitz publicirte obige Bekanntmachungen.

Das Königl. Provinzial-Ober-Präsidium zog die Frage der Gemeinnützigkeit in nähere Erwägung. Auch das Königl. Finanz-Ministerium schenkte ein kostbares Prachtkopferwerk und das Cultus-Ministerium stellte die Verleihung von Lehrmitteln in Aussicht.

Derselben Liberalität, welche das Unternehmen in gedachter Weise förderte, danken wir die Erlaubniss zur Benutzung der aus den Regierungsaufträgen hervorgegangenen amtlichen Berichte. Wir führen daraus hier nur Einiges an. Der Kommissarius des Königl. Cultus-Ministerii, der durch seine Werke und hohe Kennerschaft rühmlich bekannte C. Bötticher, welcher vornehmlich die Bedeutung der Sammlung für die Provinz ins Auge fasst, sagt darüber unter Anderem Folgendes:

„Die Sammlung entspricht dem oben angegebenen Zwecke ganz vollständig. Schon die Aufstellung aller einzelnen Gegenstände in ihrer Gesammtheit zeigt, dass ihre Anordnung und Classifikation nicht nach einem nur auf das Antiquarische und blos Artistische gerichteten Plane gefasst sei, sondern nach dem Gedanken einer technischen Musterbildsammlung. Sie ist mit einer seltenen Einsicht in das Technische, mit einer grossen Kenntniss der Arbeiten und der verschiedenen Materialien und Stoffe geordnet. Zwei Gegenstände, für die gewerblichen Interessen Schlesiens von der höchsten Bedeutung, nämlich die Töpferei und die Glasmacherkunst, weisen Gegenstände auf, die zu den Uniken der Kunstproduktion gehören dürften.

Wenn daher auch andere Gattungen Erzeugnisse oft in seltenen Exemplaren hier vertreten sind, wie z. B. Werke der Teppichgewebe, Waffenschmiede, Metallarbeiten in Guss, in Treiberei und Ciselirung, Miniaturen, Elfenbein- und Holzschnitzerei u. dgl., so möchten diese doch dem provinzialen Interesse ferner liegen.

Die Arbeiten in Ledertapeten mit Gold und Farben aufgehöht, sind von grossem Interesse; die Arbeiten der Spitzenklöppel von einer Kostbarkeit und Seltenheit, bei der man dem guten Zufall danken muss, welcher diese Arbeiten nach beinah 300jähriger Dauer so wohl und unversehrt erhalten hat.

Die Arbeiten der Töpferei und Glasmacherei sind der ganzen Aufmerksamkeit werth und bekunden diejenige Stufe des Handwerks, auf welcher es völlig von der Kunst durchdrungen wird und in ihr aufgeht.

Bei den Arbeiten dieses Bereiches ist jede Gattung der Glasschmelze und Hohlglastreiberei, jede Komposition und Mischung der Thonerde vertreten. Von den antiken und alten venetianischen Glasarbeiten an, bis zu den Erzeugnissen des vorigen Jahrhunderts, von den irdenen Geschirren und Porzellainen der Chinesen und Japanesen bis zu den irdenen Geräthen der Deutschen, den Majoliken der Italiener, dem Wedgewood der Engländer, den ältern schlesischen Töpfen.

Es beginnt die Sammlung mit Werken der einfachsten Form und Mischung und leitet bis zu den künstlichsten, oft nur aus dem Zufalle hervorgegangenen Kompositionen über.

Jede Art der Gefässarbeit ist dabei vertreten. Geräthe aus freier Hand auf der Scheibe gedreht oder in Formen gelassen, oder durch Hülfe von aufgedrückten oder frei aus der Hand modellirten Arbeiten hergestellt, glasirt oder naturell, emaillirt, oder in Schmelzfarben theilweise ornirt, Alles wechselt lehrreich mit einander ab; es ist vom grössten Prachtexemplar bis zum scheinbar unbedeutendsten Scherbel jede Weise der Technik repräsentirt und dabei jedes Exemplar in seiner Gattung so geordnet, dass es als Stufenleiter und Uebergangsglied zu einem folgenden aus ihm hervorgegangenen oder ihm zunächst verwandten dient.

In sehr bedeutsamer Weise sind aus diesem Grunde den wohlerhaltenen Gegenständen auch Fragmente beigegeben, die entweder der Gattung derselben angehören, durch Scherbel und Bruch die Art und Weise der Verfertigung erklären und den Weg dazu zeigen, oder aber eine Gattung ergänzen helfen, für welche sich kein völlig erhaltenes Exemplar findet.

Noch mehr tritt diese Absicht auf technische Belehrung in einer besonderen Sammlung von Fragmenten hervor, bei der ich nur an die überaus wichtige Sammlung von Bruchstücken antiker Glasgefässe und Glaskompositionen, deren Anzahl sich in die Tausende erstreckt und die sich in einem besonderen Spinde nach Arbeit und Gattung wohlgeordnet vorfindet. Diese Fragmente sind ganz und gar zur mechanischen Untersuchung geeignet und werden, verständig benutzt, sichere Aufschlüsse über Manches für uns als Geheimniss geltende geben, in dessen Besitz die alte Glasmacherkunst vermöge ihrer ausserordentlichen Praxis war. Ueberhaupt ist die Sammlung, was die Treiberei der Hohlgläser, des Schleifens derselben, die Arbeit auf dem Stuhle oder an der Pfeife mit und ausser der Hohlform anbetrifft, vollkommen jener eben angedeuteten Absicht entsprechend. Das Gleiche kann von den Arbeiten der Töpferei gesagt werden, sowohl der Scherbel- oder Geschirrtöpferei, als wie der Ofen- oder Kacheltöpferei; schon die Exemplare von Ofenkacheln aus dem Mittelalter, allein die merkwürdige Grösse dieser Platten, ihr Brand und ihre Glasur, die Schönheit ihrer Reliefbilder liefern, wenn man die ihnen angeschlossenen Statuen aus Thon (die Ueberreste von Kaminen sein mögen), so wie die italienischen Thonbilder dazu nimmt, einen Beweis, welche Höhe der Vollkommenheit die Ofentöpferei unserer Vorältern erstiegen hatte, und auf welcher niederen Stufe des Handwerks, trotz allem Vorschub, der gerade diesem Industriezweige, besonders in Berlin, von höchster Seite wie von Gewerbevereinen zu Theil geworden ist, unsere heutige Zeit steht, ein Urtheil, welches insbesondere die gesammte schlesische Töpferei trifft, die mit wenigen Ausnahmen in kaum glaublicher Unbeholfenheit sich leider fast noch in derselben Grenze bewegt, in der sie seit zwei Jahrhunderten sich gehalten hat, ohne im mindesten einen anderen Schritt — als den nach rückwärts gethan zu haben; denn das ist eben das Kennzeichen des schlechten Handwerkes, dass es das vorhandene vortreffliche

Material in der schlechtesten Weise verarbeitet, dass es mit den reichsten Mitteln, die ihm der Grund und Boden ganz ohne Mühe darbietet, nicht einmal das zeitige Bedürfniss mehr erfüllen kann, sondern im alten Schlendrian bewusstlos fortgehend das von den Vätern bereits gewonnene Bessere durch Trägheit und Stumpfheit in der Arbeit wieder verliert."

Bei der hohen Bedeutung des Unternehmens für das Vaterland, glauben wir vorstehende Mittheilung hier noch durch eine allgemeine Uebersicht des Ganzen und demnächst durch eine skizzirte Darstellung der einzelnen Abtheilungen und Sektionen ergänzen zu dürfen.

Um von vornherein mit den ursprünglichen Intentionen des Gründers bekannt zu machen, führen wir die hierauf bezügliche Stelle aus der Einleitung zu einem skizzirten Kataloge für die Besucher des Instituts vom April 1844 wörtlich an:

„Die Sammlung, deren skizzirtes Verzeichniss hier unten folgt, ist ihrer ursprünglichen Bestimmung nach weder eine Kunst- noch Antiquitätensammlung. Sie ist vielmehr grösstentheils eine Zusammenstellung von Erzeugnissen der Industrie, und ihre Entstehung von dem Wunsche veranlasst, durch Vorführung guter Musterbilder die Gewerbetreibenden von dem Werthe einer höhern Vollendung der Form der Waare zu überzeugen. Aus diesem Grunde war ich bestrebt, für jeden der Hauptzweige der Industrie der Provinz, sowohl für die bereits entwickelten, als die durch Lokalverhältnisse begünstigten, eine Anzahl von Gegenständen zusammenzustellen, welche für die Veredelung des Geschmackes geeignet erscheinen. Unter solchen Umständen hat die Wahl hauptsächlich auf die Produkte einer Industrie fallen müssen, welche durch jene höhere Vollendung den Stempel einer feinern Bildung tragen, zum Theil Werke aus der Zeit des klassischen Alterthums, zum Theil aus jener spätern Epoche des *quattro-, cinque- sei-cento*, wo die Wiedergeburt und die Blüthe der Künste auch die Gewerbe erblühen liess, und in enger Verbindung Werke erschuf, die für alle Zeiten Muster bleiben werden. Auf diese Erzeugnisse, deren technischer Werth dem sie schaffenden künstlerischen Geiste analog ist, war beim Sammeln die Hauptaufmerksamkeit gerichtet. Wenn auch Produkte im Geschmack der Ueberladung der darauf folgenden Zeit sich diesen angeschlossen haben und sogar mehrere, die deren gänzlichen Fall bekunden, so geschah es, theils um dadurch die Vorzüge jener um so klarer ins Licht zu stellen, theils und besonders aber, weil sie sich durch eine vollendete Technik auszeichnen.

Wie aber überhaupt die ernsteren Bestrebungen in Kunst und Gewerbe sich berühren, so konnte es auch nicht fehlen, dass nebenbei noch Gegenstände Aufnahme fanden, welche fast ausschliesslich dem Kunstgebiete angehören. Diese mussten nicht allein bei den Werken solcher Meister stattfinden, die gleichzeitig als Gewerbetreibende und Künstler gross waren und deren Produkte als Kunstwerke ein entsprechendes Interesse gewähren, wie die Schöpfungen des Benvenuto Cellini, Lucca della Robbia und seiner Söhne, Johann von Bologna, Fischer, Laudin, Oudry etc., sondern auch bei Arbeiten anderer noch grösserer Meister, die durch ihr Streben auf die Richtung des Geschmacks von weit entschiedenerem Einflusse waren, wie Raphael, Giulio Romano, Michel Angelo, Bernini, Luca Giordano, und im Norden die Kunstgenossen in Nürnberg, am Rhein und in den Niederlanden, Männer, die es nicht verschmäheten, wenngleich Künstler ersten Ranges, der Veredelung der Technik das lebhafteste Interesse und ebenso lebendige Thätigkeit zuzuwenden.

Die Sammlung gewährt den Vortheil, dass darin die Urbilder vorliegen, die, ausser der Gelegenheit zum Formenstudium, noch die zur unmittelbaren Beobachtung und Nachahmung ausgezeichneter Technik bieten"

So weit der ursprüngliche Plan. Derselbe ist jedoch später mannichfach erweitert worden, indem namentlich auch die Bedürfnisse der Kunst überhaupt und so weit sie in den Gewerben Unterstützung findet, weitere Berücksichtigung darin fand, eine Rücksicht, welche um so erspriesslicher erachtet wurde, als es der Provinz, ausser dem an Original-Werken nicht reichen Universitätsmuseum zu Breslau, an Kunst-Instituten der Art gebricht. Ueberdies erschien auch noch das Unternehmen in seiner Bedeutung für die Kulturgeschichte so wichtig, dass der Gründer es wünschenswerth erkannte, den Plan auch nach Maassgabe dieser Beziehung zu erweitern und die Sammlung abzurunden. Es wurde damit zugleich ein wichtiger Anhalt zum Studium der Industriegeschichte gewonnen.

Wie er endlich dadurch noch einem andern von ihm gegründeten Institute entgegen kam, welches bestimmt ist, die industriellen Erzeugnisse Preussens aus der Gegenwart zu veranschaulichen, davon werden wir zur Zeit in einem besondern Referate handeln. (Fortsetzung folgt.)

Die „Leda" des Lionardo da Vinci.

Kürzlich ist eine Nachricht durch öffentliche Blätter gegangen, dass die „Leda" des Lionardo da Vinci, die lange Zeit verloren gewesen, wieder aufgefunden sei. Der Bahnhof-Verwalter Ohlmeier hat ein altes sehr verdorbnes und dunkles Bild, etwa 4 Fuss breit und 5 Fuss hoch, für geringen Preis erstanden, der Hofmaler Oesterlei und der Portraitmaler Reichmann haben dasselbe für werthvoll erklärt, und der Letztere ist zu der Ueberzeugung gekommen, es müsse die verlorne Leda des Lionardo sein. Diese Behauptung, mit grosser Zuversicht ausgesprochen, hat vorläufig Glauben gefunden, das Bild wird Stadt-Gespräch, man eilt, die merkwürdige Erscheinung zu sehen, man staunt, man findet in den kleinsten Umständen eine Bestätigung der ursprünglichen Meinung, schon spricht man von ungeheuren Summen, die dem Besitzer geboten seien, schon sieht sich dieser in Processe wegen seines Eigenthums verwickelt. . . .

Ein solches Ereigniss muss allerdings die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde im höchsten Grade in Anspruch nehmen. Lionardo da Vinci hat eine so eigenthümliche Stellung in der Geschichte der Kunst-Entwickelung, dass jedes neu aufgefundene Bild von ihm ein unschätzbarer Gewinn sein würde, wenn auch nicht seine Werke so ausserordentlich selten wären. Man kann ihm vielleicht den grössten Antheil an der Vorbereitung der Blüthezeit italienischer Kunstübung zuschreiben. Sein ganzes Wesen machte ihn mehr geeignet, der Begründer einer neuen Richtung zu sein, als sich fruchtbar in eigenen Schöpfungen zu erweisen. Viel zu sehr Denker, grübelte er über den besten Firniss, ehe er das Gemälde begonnen hatte, und sann eine neue Grundirung aus, die hernach sein Werk dem Verderben opferte. Unermüdlich war er mit der Technik beschäftigt, und, nie mit seiner Leistung zufrieden, malte er jahrelang an einem Portrait und liess manche Arbeit nahe vor der Vollendung liegen. Mechanische Künsteleien waren seine Liebhaberei, und mit einer seltenen Vielseitigkeit erstreckte er seine Thätigkeit fast nach allen Seiten der architektonischen und mechanischen Wissenschaften. Der Ausbildung der Perspective wandte er besondern Fleiss zu. Das Streben, den Glanz der Farben durch die Tiefe der Schatten zu erhöhen, gab seinen Bildern das besondre grünliche Colorit, seinen Gesichtern den eigenthümlich weichen und doch starken Zug um den Mund und die Augen. Obgleich

Correggio in ganz andern, weit glänzendern und hellern Farben malte, so wurde doch Lionardo sein Vorgänger in dem, was man Helldunkel nennt, so fern man darunter die Anordnung von Licht und Schatten in grossen Massen versteht. So brach er in mehr als einer Hinsicht Bahn, und sein berühmter Karton, den er zu Florenz im Wettstreit mit Michelangelo zeichnete, wurde der Wendepunkt einer neuen Zeit, indem er dem Geiste des aufstrebenden Rafael einen neuen Aufschwung gab.

Aus diesen Eigenheiten unsers Meisters, in Verbindung mit den kriegerischen Ereignissen, welche in Mailand manches seiner Werke zerstört haben mögen, kann man sich leicht erklären, dass kaum mehr als 20 Gemälde übrig geblieben sind, welche ihm zugeschrieben werden. Und selbst von diesen sind noch mehrere von zweifelhafter Echtheit, andre unvollendet, andre verdorben. Um so vorsichtiger muss aber auch die Kritik sein, wenn behauptet wird, dass man ein neues Bild von ihm entdeckt habe. Es sei mir daher gestattet, einen Beitrag zu dieser Kritik zu liefern, ungeachtet ich das zu Hannover aufgefundene Gemälde bis jetzt nur aus brieflichen Mittheilungen kenne. Zunächst wird es erforderlich sein, eine genaue Beschreibung dieses Letztern zu geben. Im Vordergrunde ist Leda, im Schilfe sitzend, mit dem Schwan und 3 Kindern, ohne Zweifel Castor, Pollux und Helena, zu einer pyramidalischen Gruppe vereinigt. Leda ist nackt, mit einem Perlenhalsbande geschmückt; sie sitzt auf die linke Seite gewandt, und säugt eins der Kinder, welches zwischen ihren Beinen steht. Den Kopf wendet sie zur rechten nach einem andern von den Kindern, welches unter dem Schwane liegt, und mit der rechten Hand die untere Schnabelhälfte, mit der linken den einen Flügel des Schwans ergreift. Auf dem Schwane kniet das dritte von den Kindern und umfasst mit der Linken den Arm der Leda, während es mit der Rechten eine Flaumfeder der Mutter hinhält. Der Schwan scheint mit dem unter ihm liegenden Knaben zu spielen, und Leda legt ihre ausgestreckte Linke auf seinen Flügel, als wolle sie ihn zu sich heranziehen. Vor dem Schwane liegen zerbrochene Eierschalen. Im Hintergrunde befindet sich ein altes mit Gras und Moos bewachsenes Gemäuer, welches drei Durchsichten hat. Durch die mittelste sieht man undeutlich eine Bronzestatue, vielleicht Jupiter mit Blitz und Scepter. Leda und die drei Kinder sind blond.

Das Bild ist sehr mitgenommen, die Farbe, oder wenigstens der Firniss, allenthalben gerissen, und die Leinwand geflickt. Namentlich geht ein jüngeres Stück Leinwand durch den halben Kopf der Leda. Auch soll man eine frühere gute und eine spätere schlechte Restauration bemerken. Der Hintergrund und die tiefen Schatten der Figuren sind so dunkel, dass man mit Mühe etwas darauf erkennen kann. Die Gruppirung ist zierlich und gefällig, die Ausführung soll sehr sorgfältig und die Köpfe reizend sein.

Ich bin nun zwar nicht im Stande, zu beurtheilen, in wie weit die Art der Technik zu dem Schlusse berechtigen mag, dass diese Leda dem Lionardo oder seiner Schule angehöre, und eben so wenig ist mir bekannt, in wiefern das Urtheil des Herrn Reichmann competent sein mag. Jedoch muss ich sagen, dass ein flüchtiger Umriss des Bildes, welcher vor mir liegt, allerdings eine Anordnung zeigt, die nichts von der Strenge hat, wie sie in Lionardos Zeit und ebenfalls in seinen Gemälden herrscht. Vielmehr erinnert dieselbe an jene graziöse und etwas theatralische Gruppirung, wie man sie bei Guido Reni, bei Albani etwa erwartet.

Es ist nun aber in den ersten öffentlichen Kundmachungen ein grosses Gewicht auf gewisse äussere Umstände gelegt, und es ist hier meine Aufgabe, die Frage zu lösen, ob solche äussere Umstände für die Identität dieser Leda mit der des Lionardo sprechen. Dies muss durchaus verneint werden. Man hat geglaubt, in dem Bilde eine Beziehung auf den Ludevico Moro zu finden, die theils in der ungewöhnlichen Darstellung der Leda mit den Dioskuren, theils in einer Maulbeer-Laube liegen soll, wofür man das Gemäuer im Hintergrunde gehalten zu haben scheint. Es findet sich aber wirklich auf dem Bilde keine Spur davon. Zwar sieht man durch die Durchsicht rechts etwas Buschwerk, dessen Blätter aber mit denen des Maulbeerbaums keine Aehnlichkeit haben, wie mein sehr sorgfältiger Correspondent nach genauer Prüfung bei gutem Licht berichtet. Man nahm nämlich an, dass, wie es Hagen im 4. Bande der Künstler-Geschichten erzählt, die Leda mit den Dioskuren von Lionardo gemalt seien, um die Gemalin und die Söhne des Ludovico zu verherrlichen, und dass Leda und die Dioskuren die Portraits der Herzogin und des Zwillingspaares darstellten. Man hat deshalb das eine von den Kindern als Amor, Hymen oder Eileithyia gedeutet, obgleich es ohne alle Frage Helena ist. Man wollte selbst geltend machen, dass die sorgfältigen Restaurationen für eine besondre Werthhaltung des Gemäldes, und das Halsband für die Annahme einer Portraitähnlichkeit sprächen. — Gründe, welche wohl zur Unterstützung anderer Beweise angeführt werden können, aber für sich selbst ohne Gewicht sind. Jene Beziehung auf den Ludovico Moro könnte allerdings von Belang sein, wenn wir irgend etwas darüber wüssten, ob Lionardo seine Leda mit einer solchen Beziehung gemalt hat. Hätten wir vollends eine Beschreibung des Bildes von Lionardo, so würde eine Uebereinstimmung derselben mit dem aufgefundenen Bilde allerdings sehr wahrscheinlich machen, dass wir hier die Leda des Lionardo oder wenigstens eine Copie derselben hätten.

Seltsamer Weise stimmt die Beschreibung der Leda, welche Hagen giebt, entfernt mit dieser Leda überein, wenn man gewisse Einzelheiten nicht beachtet, und da Hagen durch Titel und Vorrede glauben macht, dass er nur eine freie Bearbeitung von Carlo Torre *ritratto di Milano* liefere, so hat dies einen wackern Künstler verleitet, sich bestimmter auszusprechen, als es gerechtfertigt werden kann. Hagens Erzählung ist aber nichts als Roman, sie hat mit dem Buche des Torre nicht die entfernteste Aehnlichkeit, und in diesem letztern wird die Leda des Lionardo da Vinci, so viel ich finde, überall nicht erwähnt. Es ist lediglich eine Erfindung von Hagen, dass Ludovico Moro die Leda bestellt oder veranlasst, und dass Lionardo diese mit Beziehung auf die Familie des Moro gemalt habe.

Alles, was ich über die Leda des Lionardo habe ermitteln können, ist folgendes: Der erste, der dieselbe erwähnt, ist Lomazzo. Wo er in seinem *trattato della pittura* lib. 2. cap. 15. von der Schamhaftigkeit redet, bemerkt er, dass sie mit niedergeschlagenen Augen dargestellt werde, und fügt hinzu: „Dies befolgte Lionardo Vinci, indem er die Leda ganz nackt mit dem Schwan im Schoosse malte, welche schamhaft die Augen niederschlägt." Danach ist eine Nachricht über die Leda in die spätern Zusätze zu Vasari übergegangen, während Vasari selbst von der Leda nicht spricht. Fiorillo sagt dann, ohne seine Quelle anzugeben, die Leda des Lionardo sei in die Galerie des Fürsten Caunitz zu Wien gekommen, nachdem sie früher im Besitze des Grafen Firmian in Mailand gewesen. Man sieht aber nicht, ob sie zu Fiorillo's Zeit noch in Wien war. Amoretti stimmt damit überein. Er sagt: der Graf Firmian habe dieselbe besessen und später sei sie nach Deutschland gegangen. Daneben widerlegt er aus den Papieren des Pagave ältere Angaben, als ob sie in Fontainebleau oder in Rom sei. Gallenberg endlich begnügt sich, den Bericht des Amoretti mit dem des Fiorillo zu verbinden. — Daneben findet sich nun in Richardson's Katalog der Sammlungen des Grafen Pembroke

in Wiltonhouse in England folgende Angabe: „Leda und der Schwan, von Leonardo da Vinci. Leda steht aufrecht, und Jupitor umarmt sie zärtlich in Gestalt eines Schwans. Er blickt sie verliebt an und sie heftet ihre Augen mit Vergnügen auf vier lächelnde Kinder, Kastor, Pollux, Helena und Klytämnestra, die eben aus Eierschalen hervorgekommen sind.“ Der Katalog ist vom Jahre 1774, und es ist auffallend, dass weder Passavant noch Waagen, welche beide die Sammlungen in Wiltonhouse beschrieben, dio Leda daselbst erwähnen. Dass sie von dort weggekommen sei, lässt sich kaum denken, da die Sammlung im Ganzen noch vorhanden ist. Man kann aber eben so gut annehmen, dass entweder ihre Unächtheit längst erkannt und sie deshalb zur Seite gebracht ist, oder dass englische Prüderie sie den Augen der Besucher entzogen hat. Es wäre übrigens auch möglich, dass sie sich in einem Zustande befände, der selbst tüchtige Kenner an ihr vorbeigehen liesse. Wie dem aber auch sein mag, so viel ist gewiss, dass die hannoversche Leda nicht einmal eine Copie der Leda zu Wiltonhouse sein kann. Die eine steht und die andere sitzt. Die eine ist mit drei, die andere mit vier Kindern dargestellt. Die Composition ist also eine ganz verschiedenartige.

Dies ist Alles, was ich über die Leda des Lionardo habe auffinden können, denn die Nachricht von Heller, nach welcher sie sich noch in Wiltonhouse befinden müsste, ist nur dem Richardson nachgeschrieben. Es geht daraus hervor, dass keine Gründe vorhanden sind, die in Hannover befindliche Leda für die des Lionardo zu halten, es müsste denn aus der Behandlung des Gemäldes dieser Schluss gezogen werden können. Das aber ist ein Punkt, über den erst noch gewichtige Autoritäten gehört werden müssen, und der immer bedenklich bleibt, wenn alle äussern Anhaltspunkte fehlen. Wir können es nur beklagen, dass eine poetische Licenz, wie sie sich Hagen auf eine allerdings nicht zu rechtfertigende Weise erlaubt hat, in diesem Falle falsche Hoffnungen erregt hat, dio vielleicht für einige Personen sehr unangenehme Folgen haben können.

Göttingen, am 14. Februar 1851. **F. W. Unger.**

Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen.

Von **W. Lübke.**

II.

Das braunschweigische Gebiet, eins der fruchtbarsten und anmuthigsten zugleich in Nord-Deutschland, lockte schon früh die geistlichen Hinterwäldler des Mittelalters zur Gründung von zahlreichen Niederlassungen. Die Klosteranlagen des rauheren, aber auch wildromantischeren Harzes scheinen unter diesen die früheren zu sein; doch finden wir auch in dem schon bezeichneten nordöstlicheren Theile, der uns hier vorzugsweise beschäftigen soll, einige Spuren uralter Ansiedlungen.[1]) Ein geeigneteres Terrain konnte auch nicht gefunden werden. Der Elm, einer der letzten Nachklänge des Harzgebirges, begränzt von Osten nach Westen streifend mit seinen sanftansteigenden bewaldeten Anhöhen ein Gebiet, welches, wenige Quadratmeilen umfassend, durch mannichfache Abwechselung von Wald und Feld, von Berg und Thal, Aeckern und Wiesen sich auszeichnet. Hier fand jeder von den verschiedenen Mönchsorden Plätzchen, wie er sie liebte: der Augustiner und Benediktiner bewaldete Bergrücken, die weithin herrschend ins blühende Land schauen; der Cisterzienser einsame Waldthäler, die noch immer nach so vielen Jahrhunderten den Charakter stiller Weltabgeschiedenheit an sich tragen und zur frommen Betrachtung einluden.

Wir beginnen mit einer der Klosteranlagen des letzteren Ordens, der bekanntlich als Gegensatz gegen die schon in Ueppigkeit ausgearteten Benediktiner gestiftet wurde und sich in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts schnell über das nordwestliche Deutschland verbreitete. Demgemäss ist der Charakter der Cisterzienser-Klosterkirche Marienthal ein höchst einfacher, um so mehr, da die Einfachheit des Styls, die wir als diesen braunschweigischen Bauten eigenthümlich bezeichnet haben, hier durch die Strenge des Ordens noch potenzirt erscheint. Eine Meile nördlich von Helmstädt in einem fruchtbaren Thale des Lappwaldes gelegen, wurde das Kloster 1138 von Friedrich II., Grafen v. Sommerschenburg gegründet; gegen 1146 war der Bau vollendet. Die Grundform der Kirche ist in so fern die gewöhnliche der altsächsischen Basiliken, dass drei Schiffe vorhanden sind, von denen das mittlere sich jenseits des stark ausladenden Kreuzschiffes als Chorraum fortsetzt. Ungewöhnlicher ist aber, dass die Altartribüne fehlt, und der Chor also unschön in einer geraden Linie abschliesst. Wir werden diese Art der Chorbildung noch mehrmals antreffen und dann darauf zurückkommen; hier nur so viel, dass sie in den braunschweig-hannoverschen Gegenden ausschliesslich von den Cisterziensern angewandt erscheint. Getrübt ist die bauliche Anlage der sonst wohlerhaltenen Kirche in so fern, als die ehemaligen Fortsetzungen der Seitenschiffe neben dem Chore entfernt sind; man gewahrt indess nicht allein ihre Spuren, im Innern an den vermauerten halbkreisförmigen Oeffnungen, im Aeussern an der deutlich sichtbaren Dachlinie, sondern auch in Merians Topographie der Herzogthümer Braunschweig-Lüneburg (1654 gedruckt) sind sie auf der Abbildung genau angegeben. Die ganze Kirche ist flach gedeckt, nur der quadratische Chorraum durch ein rundbogiges Kreuzgewölbe ausgezeichnet, dessen schwerfällige, fussbreite, undetaillirte Gurten einerseits auf den Kapitälen zweier Halbsäulen, andrerseits, nach dem Schiffe zu, auf zwei konsolenartigen Kämpfergesimsen ruhen. Diese Säulenkapitäle sind der einzige Raum, welchen man der Skulptur auszuschmücken gestattet hat; alle übrigen Theile der Kirche sind kahl, öde, einförmig, noch monotoner durch die gegenwärtige Tünche. Die viereckigen Pfeiler, in acht Paaren die Schiffe trennend, wenngleich nicht gerade schwerfällig ihren Verhältnissen nach, sind doch durch keine feinere Gliederung ausgezeichnet; während ihre Basen sämmtlich durch den erhöhten Fussboden dem Auge entzogen sind, bemerkt man an der Profilirung ihrer Kämpfergesimse einige, obschon nur geringe Mannichfaltigkeit. Nicht minder schmucklos ist der Horizontalsims über den Arkadenbogen. Die Länge der Kirche im Lichten beträgt 175 F. Rhl., die grösste Breite 72 F. — Das Aeussere entspricht an schlichter Schmucklosigkeit dem Innern; selbst der so allgemein verbreitete Rundbogenfries fehlt. Auf der Kreuzung des Langhauses mit dem Querschiff erhebt sich ein nicht grosser Thurm von quadratischer Unterlage. Die Westfaçade, einer Gewohnheit der Cisterzienser gemäss ohne Thurmbau, bietet für diesen Mangel in einer verhältnissmässig zierlichen und reichen Anordnung einigen Ersatz. Das hier befindliche Hauptportal, jederseits von drei Säulen mit kubischem Kapitäl eingefasst, in einigem Abstande darüber ein horizontaler Rundbogenfries, aus dem Lisenen niedergehen, macht eine gute Wirkung. Das Material der Kirche besteht aus grossen, sorgfältig behauenen und ineinandergefügten Sandsteinquadern.

Von ähnlicher Einfachheit ist die alte Kirche in dem eine

1) Helmstädt, eine der ältesten Städte Sachsens, bewahrt noch Reste seines alten Ludgeri-Klosters in einer jetzt als Salzmagazin benutzten Krypta

halbe Meile östlich gelegenen Walbeck,[1]) gebaut nach 1011, die hier einzufügen sein dürfte.

Wenden wir uns nun ein wenig südlich, so ist bald das alte, den Chroniken nach schon von Karl dem Grossen gegründete Helmstädt erreicht. An der Westseite der Stadt, ausserhalb der Ringmauern, erhebt sich ein Hügel, der von der ihn krönenden Kirche den Namen des Marienberges führt. Von hier aus geniesst man ein reizendes Panorama: dicht vor uns auf der einen Seite die Stadt mit ihren Wällen, Thürmen und Kirchen; ringsum die anmuthig bewaldeten Höhen des Elm, wechselnd mit reichen Kornfeldern und frischen Wiesen, und von einem nicht zwei Meilen entfernten Ausläufer der Hügelkette winkt stolz mit ihren drei mächtigen Thürmen die Königin des Landes, die Abteikirche von Königslutter. Das Marienberg-Kloster verdankt sein Entstehen dem Abte Wolfram zu Werden (an der Ruhr) und Helmstädt, der es 1181 als Augustiner-Nonnenkloster stiftete. Obwohl im Innern unmerklich feiner ausgebildet, als Marienthal, obwohl in einzelnen Theilen sogar von brillanter Durchführung, ist im Ganzen und Grossen die Anlage dieser Kirche kaum weniger einfach. Flach gedeckt in allen ihren Theilen, den westlichen Thurmbau allein ausgenommen, hat sogar der später gothisch umgebaute und polygon abgeschlossene Chorraum kein Gewölbe, obgleich Gewölbträger in der Form von Halbsäulen sich finden. Vielleicht ist das Gewölbe hier zerstört oder nicht ausgeführt worden. Die Querflügel haben die üblichen Absiden. Das Langhaus wird von sechs Pfeilerpaaren gebildet, von denen nur einige eine Verzierung in der Form eines dünnen Ecksäulchens haben. Hier nun ist in der Anordnung eine Eigenthümlichkeit: die beiden ersten Pfeilerpaare — vom Querschiff aus gerechnet — haben bedeutend geringeren Abstand, als die übrigen; diese Anordnung hatte zur nothwendigen Folge, dass hier die Arkadenbogen, um den übrigen im Halbkreise gespannten an Höhe gleich zu kommen, spitzbogig gebildet werden mussten. Eine etwa 4 F. hohe, je zwei dieser Pfeiler verbindende Mauer trennt das Mittelschiff hier strenger von den Abseiten; dies und die Erhöhung des Bodens um zwei Stufen beweist, dass der so ausgezeichnete Raum, wie dies oftmals geschah, mit in den Bereich und die Bestimmung des Chors gezogen wurde. Aber der Spitzbogen hat sich hier schon weiteres Terrain erobert: die vier grossen Bogen, welche bei der Kreuzung von Langhaus und Querflügel entstehen, zeigen ihn in seiner gedrückten primitiven Bildung. Ebenso hat ihn die Vorhalle. Diese zerfällt, der Breite der drei Schiffe analog, in drei Theile und zeigt nicht allein grösseren Detailreichthum, sondern auch eine höhere constructive Entwicklungsstufe. Halbsäulen, mit den Pfeilern verbunden, werden zu Gewölbträgern, indem halbrunde Rippen eines spitzbogigen Kreuzgewölbes von ihren Kapitälsimsen aufsteigen. Auch die jetzt vermauerten Bogen, durch welche einst die seitlichen Theile der Vorhalle mit den Nebenschiffen communicirten, weisen den Spitzbogen. Vermuthlich trug einst, den ähnlichen Anlagen andrer Nonnenklöster entsprechend, die Vorhalle eine Loge oder Empore. Kaum braucht bemerkt zu werden, dass dieser Westtheil später entstanden ist, als der übrige Bau; er dürfte dem Anfange des 13. Jahrh. angehören.

Das eigenthümliche Interesse bei dieser Kirche beruht also auf der Mischung, in welcher wir die Formen des Spitzbogens unter denen des Rundbogens erblicken, und zwar, die Vorhalle abgerechnet, in ähnlicher Weise wie bei einigen verwandten Anlagen des Mittelrheines: so nämlich, dass der Spitzbogen, noch ohne konstructive Bedeutung, lediglich als Ornament erscheint, als eine anziehende neue Form, mit welcher man die Monotonie des Rundbogens zu unterbrechen sucht. Derselben Regel folgend, erlaubt man sich am Aeusseren diese Neuerung noch nicht. Hier tritt die alte Dekorationsweise der Rundbogenfriese, der Wandpilaster, der rundbogigen Portale noch in voller Kraft hervor. Das Hauptportal in der Westfaçade gehört mit zu den glänzendsten derartigen Erzeugnissen deutsch romanischer Kunst. Vier Säulen, die es jederseits einfassen, sind an ihren Schäften, Kapitälen, so wie an den von ihnen aufsteigenden Rundbogenstäben mit einem aus Pflanzen- und Thierformen arabeskenartig componirten Ornamentwerk ganz und gar bedeckt. Diese Skulpturen sind von so feiner, edler Ausbildung, dass sie eine steinerne Filigran-Arbeit scheinen; leider hat die Ungunst des Wetters den weichen Stein an vielen Stellen nur zu sehr schon angegriffen. Ueber dem Portale das beliebte romanische Kreisrundfenster, das bekanntlich sogar in manche gothische Bauten sich verirrt hat. Das Material der Kirche sind trefflich bearbeitete, scharf ineinandergefügte Sandsteine. Die Westfaçade bis zur Höhe des Daches ist alt; der schwerfällige viereckige Thurm gehört, wie auch das viel schlechter behandelte Material anzeigt, einer späteren Zeit, da ursprünglich wahrscheinlich zwei Westthürme beabsichtigt wurden. Innere Länge der Kirche ohne Vorhalle 160 F., grösste Breite 74 F. —

An diese Beispiele durchweg flachgedeckter Pfeiler-Basiliken reihen wir eine Kirchenanlage, aus deren sehr veränderter Form wir nur noch den Zustand der östlichen Theile als einen ursprünglichen herauslesen können. Es ist die Laurentius-Kirche vor dem Helmstädt benachbarten Schöningen. Eben so verwischt wie ihre frühere bauliche Anlage, ist auch die Geschichte ihrer ersten Stiftung. Nur so viel sagen uns die Chroniken, dass das Kloster, ein Augustiner-Nonnenstift, von den Barbaren um's Jahr 982 verwüstet worden sei. Doch müssen nach diesem Unfalle die Nonnen sich an ihrem alten Orte wieder zusammengefunden haben, denn Reinhard, der funfzehnte Bischof von Halberstadt, fand daselbst sehr entartete Nonnen, vertrieb dieselben und schuf das Kloster zu einem Sitze für Mönche um, die er 1121 aus dem benachbarten Augustiner-convent Hamersleben kommen liess. Auch für dieses Kloster haben die Gründer eine vortreffliche Lage auszuwählen gewusst; man erblickt es schon meilenweit mit seinen hohen Thurmzwillingen, auf einem waldigen Bergrücken thronend, und von den Schallöffnungen dieser Thürme aus bietet sich dem Auge eine Fernsicht über unzählige Dörfer, Klöster und Städte, die nach der einen Seite durch die grossartigen Linien des Brockens würdig begränzt wird. Dass die Kirche ehemals der allgemeingültigen Form der dreischiffigen Basilika folgte, ist unzweifelhaft. Die spätere bauliche Umgestaltung, welche anstatt des dreischiffigen romanischen Langhauses ein einschiffiges gothisches aufgeführt hat, verdeckt nicht alle Spuren der früheren Anordnung. Die ehemaligen Oeffnungen der Seitenschiffe sind an der Innenwand der Querflügel sichtbar; in den östlichen Wänden derselben sind ähnliche Bogenöffnungen vermauert, die man beim ersten Anblick als seitliche Absiden ansprechen möchte. Combinirt man sie aber mit den zwei Bogenöffnungen, deren Linien man an jeder Chorseite deutlich gewahrt, so wird klar, dass hier früher Fortsetzungen der Seitenschiffe bestanden, die durch eine freie Bogenstellung, wie in Königslutter, Paulinzelle und — aller Wahrscheinlichkeit nach — im benachbarten Hamersleben, mit dem Hauptchore zusammenhingen. Bei einem späteren Umbau hat man diese Theile entfernt und durch den Unterbau zweier mächtiger Thürme ersetzt, der in sehr starken Mauern und rundbogigen Kreuzgewölben seine Festigkeit besitzt. Chor und Kreuzflügel der Kirche sind in ähnlicher Weise überwölbt; zugleich zeigt sich in Halbsäulchen, die mit den Pfeilern verbunden sind, ein Sinn für lebendigere Gliede-

1) Kugler, Kunstgesch. S. 474.

rung der stützenden Massen. Die Säulen haben einfach kubisches Kapitäl. — Am Acusseren tritt der eben erwähnte Thurmbau als besondre Abnormität hervor. Die beiden hoch aufsteigenden viereckigen Thürme erscheinen als Flankirungen der Hauptchortribüne, die von ihnen hart begränzt wird, und, was den Eindruck noch ungewöhnlicher macht, den Thürmen fehlt auch ein horizontal abgeschlossener Zwischenbau nicht, der den Giebel des quadratischen Chorraumes verkleidet und in die Maske einer Westfaçade hüllt. Ich bemerke noch, dass die Gliederung der Hauptabsis durch Lisenen, Rundbogenfries und Halbsäulchen von einem Streben nach anmuthig malerischer Wirkung zeugt.

Zeitung.

Berlin. Dem Vernehmen nach steht in Kurzem die Eröffnung einer mit der hiesigen Universität in Verbindung stehenden christlich-archäologischen Kunstsammlung zu erwarten. Das Cultusministerium hatte die Einrichtung eines solchen schon im Mai 1849 angeordnet, es haben inzwischen zahlreiche Erwerbungen für dieselbe stattgefunden, und der Eröffnung stand bisher nur der Mangel einer angemessenen Lokalität entgegen. (B. N.)

* **Wien**, 4. Febr. Die Reorganisation der Akademie. Sie erlauben mir die Reformversuche an der hiesigen Akademie der bildenden Künste in ihrer weiteren Organisation zu schildern. Der letzte Brief sollte einen Ueberblick der Einrichtung der Elementarschule geben, diesmal sei es mir erlaubt, auf die eigentliche Akademie zurückzukommen. Diese besteht in ihrer jetzigen Einrichtung aus folgenden vier Abtheilungen: 1. der uneigentlich so genannten Vorbereitungsschule; 2. der Kupferstecherschule; 3. der vor der Hand noch bestehenden Landschaftsschule des Prof. Steinfeld und 4. aus der Architekturschule.

Die Vorbereitungsschule umfasst den wesentlichsten Theil des s. g. akademischen Unterrichts und zwar: a. das Zeichnen und Modelliren nach der Antike, b. das Zeichnen und Modelliren nach der Natur, c. den Kompositionsunterricht mittelst Durchsicht und Besprechung der Kompositionen jener Schüler, welche sich zur Theilnahme an diesem Unterrichte melden, und der Erklärung der vorzüglichsten Kompositionen berühmter alter Meister. Diesen Kompositionsunterricht ertheilt Prof. Führich; in den ersten zwei Abtheilungen wirken der Bildhauer Gassor, die Historienmaler Kupelwieser, Rahl und Dobiaschofsky, denen sich in Bälde Blaas anschliessen dürfte. Der Unterricht in dieser Abtheilung wird jetzt von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus ertheilt, als es vordem der Fall war. Vorerst wird in die Schule kein Schüler aufgenommen, der nicht, ausser einer gewissen allgemeinen Bildung, auch eine genügende Zeichnenfertigkeit ausweisen kann. Genügt seine Zeichnenfertigkeit nicht, so wird er einfach in die Elementarschule gewiesen. Ferner wird das Studium der Antike nicht mehr als Basis des Unterrichts betrachtet, sondern die Art und Weise, und zu welchem Zeitpunkte ein Zögling zur Antike zugelassen werden soll, dem Ermessen der Professoren überlassen. Es wurde dies, wie es scheint, sowohl aus dem Grunde angeordnet, weil man sah, wie sehr der Entwicklung des malerischen Sinnes und einer lebendigen Formauffassung das übermässige Studium der Antike geschadet hat, als auch aus dem Grunde, weil vor einer tüchtigen Kenntniss des menschlichen Körpers das künstlerische Verständniss der Antike fast unmöglich wird, ein unverstandenes Studium der Antike ebenso sehr wie ein übermässiges schadet. Deswegen wurde auch ein besonderes Gewicht auf ein gründliches Studium des menschlichen Körpers gelegt, und gegenwärtig stehen fünfmal in der Woche, jedesmal 4 Stunden, vier bis fünf Modelle, nach welchen gezeichnet, gemalt und modellirt wird. — Da es aber in diesem Theil des akademischen Unterrichts von höchster Wichtigkeit ist, die Individualität des Zöglings so natürlich als möglich entwickeln zu lassen, da es ferner jetzt nicht mehr Aufgabe einer Akademie der bildenden Künste sein kann, einen Styl, eine Theorie als akademische fortzupflanzen, da sie im Gegentheil besorgt sein muss, das ausserhalb der Akademie vorhandene Kunstleben in seinen besten Richtungen an sich zu ziehen, um in lebendigem Wechselverkehr mit der schaffenden Kunstwelt zu stehen, da endlich die Erfahrung herausgestellt hat, dass eine gemeinschaftliche Leitung der Zöglinge nach den s. g. akademischen Regeln dieselben verwirrt und verstimmt, so wurde bestimmt, dass es jedem der eintretenden Zöglinge frei steht, beim Eintritte in diese Abtheilung der Akademie sich unter den angestellten Künstlern denjenigen zu wählen, unter dessen Leitung er sich im Laufe des Jahres stellen will. Die Vortheile, die sich aus solcher Freiheit der Wahl herausstellen, dürften vorzüglich die sein, dass der Zögling nach Einer Richtung eine durchgreifende einheitliche Leitung, sowohl im Malen, als Zeichnen nach der Natur und der Antike erhält, dass durch das Gegenüberstehen von Methoden der Reichthum der Erfahrungen und der Wetteifer unter den Lehrern und Lehrenden geweckt wird, der die Stelle der altakademischen Schläfrigkeit und Pedanterie einnehmen soll. Die genannten drei Künstler haben in diesem Jahre eine grosse und schwere Aufgabe übernommen, wenn man bedenkt, wie gross ihre Verantwortung der Jugend und der Oeffentlichkeit gegenüber geworden ist. Aber es steht auch zu erwarten, dass ihre Zahl vermehrt und ihnen durch Betheiligung an öffentlichen Kunstdenkmalen eine Art von Entschädigung geboten wird. Zu dieser scheint, im Vorbeigehen sei es bemerkt, jetzt um so grössere Hoffnung, als der Hof Künstler zu beschäftigen beginnt (sowohl vier unserer tüchtigsten Medailleurs: Radnitzky, Lange, Cesar und Seidan, als mehrere Historienmaler: Blaas, Geiger, Dobiaschofsky u. s. w. werden mit Aufträgen beehrt) und das Ministerium des Unterrichts sich dem Aufleben der Kunst mit besonderer Thätigkeit zugewendet hat, seitdem der Graf Franz Thun (der Bruder des Ministers) das Referat über Kunstangelegenheiten in seine Hände genommen hat.

Um aber diese Bestimmungen im Einklange mit den Vorlagen aller Art durchzuführen, wurde eine vollständige Revision der Gipsfiguren vorgenommen und die Modellsäle in einer Weise ausgeschmückt, wie es wohl kaum auf einer anderen Akademie der Fall sein dürfte. Letzteres hat man nicht blos deswegen gethan, weil es Noth thut, eine zur Kunst sich heranbildende Jugend mit dem Vorzüglichsten, was man besitzt, zu umgeben, sondern auch deswegen, weil man im Jahre 1848 an der Akademie, wie an der Universität, die Erfahrung machte, wie sehr sich eine Vernachlässigung in dieser Beziehung rächt. Es wurden aus den Gipsfigurensälen vorerst alle entfernt, die, wie die Figuren Canova's, Figuren aus der Hadrianischen Zeit u. s. f., nicht eine reine manierfreie Naturauffassung zeigen, nur der Apollo von Belvedere und einige andere Figuren der Art blieben, nicht deswegen, weil man sie zum Kopiren geeignet hielt, sondern weil sie ihrer Berühmtheit wegen ein Anrecht auf einen Platz in diesen Sälen hatten. Dagegen wurden nicht nur eine grosse Anzahl bis jetzt für den Unterricht zu wenig benutzter Meister- und Musterwerke den Antikensälen einverleibt, wie die besterhaltenen Fragmente vom Parthenon (vom Giebelfeld, Fries und Metopen), vom Niketempel, vom Tempel von Phigalia u. s. f., es wurde auch eine grosse Anzahl von vorzüglichen Gemälden in den beiden Modellsälen aufgehängt.

Leider fehlt es der Akademie der bildenden Künste an Raum, um die grosse Anzahl von tüchtigen Gemälden, die ihr Eigenthum sind, würdig zu placiren. Sie werden sicher erstaunen, wenn ich von einem bisher unbekannten Schatze von Gemälden spreche. Ich werde Ihnen darüber baldigst ausführlich Bericht erstatten. Ausser der mit der Akademie vereinten Lamberg-schen Galerie besitzt die Akademie 85 altvenetianische Gemälde, welche derselben vom Kaiser Franz I. geschenkt und bisher minder oder gar nicht beachtet, unrestaurirt und aufgerollt waren. Seit den letzten Jahren aber wurden sie aus ihren Winkeln herausgesucht, nach und nach restaurirt und an passenden Plätzen aufgehängt. Unter diesen befinden sich wundervolle Plafondgemälde von Paul Veronese, Portraits von Tintoretto, Werke von Cima do Conegliano, Girol. Muzíano, Bonifacio, Vivarini u. s. f., welche den ersten Galerien als Zierden dienen würden. Die kolossale Unkenntniss aber und der geringe Kunstsinn, der hier leider auch einen Theil der Kunstwelt beherrschte, hat jene Werke der Vergessenheit preisgegeben, jetzt sind sie aber grossentheils schon restaurirt und bilden einen Theil der Zierde der Modellsäle, welche auch von nun an jedem Samstag von 9—2 Uhr dem Publikum zugänglich geworden sind. Auch in Beziehung der Basreliefs wurde die besondere Anstalt getroffen, dass vorzugsweise die aus der Zeit um und nach Phidias, so wie die des Mittelalters von Ghiberti zum Studium des Basreliefs besonders aufgestellt wurden, da man vermeiden will, dass das Basreliefstudium in der alten Weise fortgesetzt würde, wo man bloss runde Figuren der Köpfe ins Basrelief übersetzen liess, ohne auf die besonderen Bedingungen und Eigenthümlichkeiten des Basreliefs Rücksicht zu nehmen.

Eine besondere Abtheilung der Akademie bildet die Kupferstechorschule, unter Leitung des Prof. Stöber. Die Reform dieser Abtheilung erfordert bei dem niedrigen Stande der Kupferstecherkunst besondere Umsicht und Zeit. Vorerst wurde bestimmt, dass jeder eintretende Zögling vor der Akademie-Leitung volle Zeichnenfertigkeit und eine tüchtige Kunstbildung ausweisen muss. Es wird ferner darauf gesehen, dass die Zöglinge der Kupferstecherschule sich auch während ihrer Studienzeit im Zeichnen, sowohl nach der Natur, als nach Gemälden und Zeichnungen, üben. Endlich wurde bestimmt, die talentvollsten Schüler direkt zu unterstützen und im Auftrage der Akademie Gemälde stechen zu lassen. Zu den Kunstwerken, die zum Stiche vor der Hand bestimmt wurden, gehören unter andern Gemälde von Paul Veronese, Lorenzo Bastianus, der sogenannte Fuggersche Sarkophag in der Ambrasser-Sammlung, wodurch wir hier eine Rüge des verdienten F. G. Welker auszugleichen suchen. Man hofft auf diese Weise tüchtige jüngere Kräfte heranzubilden und für die Entwicklung eines Kunstzweiges zu sorgen, der bei uns leider so sehr herabgekommen ist, dass nicht einmal den handwerklichen Anforderungen Genüge geleistet wird.

Die Kupferstecherschule wie die Landschaftsschule bilden förmliche Ateliers, d. h. dasjenige, was sich bei grösseren Kunstbedürfnissen aus der s. g. Vorbereitungsschule entwickelt und an dieselbe anschliessen soll. Die Landschaftsschule, deren Besuch an dieselben Bedingungen, wie die der Kupferstecherschule gebunden ist, nur mit dem natürlichen Zusatze, dass sich eine besondere Befähigung für die Landschaft zeigen muss, steht unter der Leitung des Veteranen in dieser Richtung, des Professor Steinfeld.

Mit diesen genannten drei Abtheilungen der Akademie stehen ausserdem noch theoretische Vorträge in Verbindung, und zwar: a. über Perspektive für Maler (Prof. van der Nüll), b. Anatomie für Künstler (Professor Ritter von Proyer), und c. Kunst- und Weltgeschichte (Docent Eitelberger v. Edelberg). — Die Unterrichtsstunden sind in den praktischen Theilen (mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage und des Samstages) täglich von 9—12 Uhr im Winter, und von 6—9 Uhr im Sommer. Das Schulgeld beträgt halbjährig 6 Fl. C. M. — Mit der Akademie ist auch, ausser der Lamberg'schen Galerie, noch eine Bibliothek und Kupferstich- und Handzeichnungssammlung in Verbindung. Letztere wurde jüngst mit einem wahren Schatze bereichert, einer Fauna Austriaca in Aquarellen, welche der geniale Künstler und Portraitmaler Daffinger, zugleich Kenner und Freund der Botanik, mit einem Geiste und malerischen Takte aufgefasst hat, welcher diese Sammlung zu einem Unicum in der Kunstgeschichte macht. — Die Reform der Architekturschule, welche jetzt unter der Leitung der Architekten Rösner, van der Nüll und von Sicardsburg steht, ist bis jetzt noch Gegenstand der Berathungen.

Die ganze Akademie untersteht jetzt einer zum Behufe der Durchführung der Reform niedergesetzten Akademie-Leitung, welche aus den Herren Rösner, Kupelwieser, Führich, van der Nüll, Sicardsburg und Eitelberger besteht. Auf deren Veranlassung werden jetzt auch die vorzüglichsten Ornamente und Figuren der Stephanskirche zum ersten Male geformt und dadurch auch auswärtigen Sammlungen Gelegenheit geboten, Abgüsse davon zu besitzen.

Novitätenschau.

Zahn, Prof. W., die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae. Dritte Folge, drittes Heft. Gr. Fol. Pr.: 8 Thlr. Prachtausgabe 11½ Thlr. Berlin, Dietrich Reimer. — Einzeln ist aus diesem Hefte zu haben: Perseus und Andromeda, 1 Blatt in Farbendruck. 5 Thlr.

L'Artiste, Revue de Paris. Erstes December-Heft. 1850. Eudore Soulié: Die Ausstellung im Palais Royal im Jahre 1673. — Artistische Beigaben: „die ländliche Brücke", landschaftliche Radirung von Louis Marvy nach Decamps, „die Badende", Stahlstich von Alès, „der Spinnrocken", mit dem sich eine Bäuerin aus der Auvergne beschäftigt, gemalt und gestochen von Chaplin.

Zweites December-Heft. — Antoine Etex: Ueber die Skulptur, Fragment aus einem demnächst herauszugebenden Werk: „Elementarkursus im Zeichnen, angewandt auf die Baukunst, die Skulptur und die Malerei, so wie auf die industriellen Künste." — Beilagen: „Wie den Mädchen der Verstand kommt." Ein sehr hübscher Stich von Paul Colin nach E. Wattier. „Waldquelle", sehr gelungene landschaftliche Radirung von Hilaire Guesnu. „Christoph Columbus", Lithographie von Ghémar nach einem Gemälde von Lies.

Erstes Januar-Heft. 1851. L. Clément de Ris: der Salon, Introductionsartikel. — Henry Trianon: Künstler-Zeitgenossen, der Maler Victor Orsel. — Kunstbeilagen: „Ein Marabout", afrikanische Landschaft, gestochen von Ch. Carey nach einem Bilde von Fromentin, „Portrait von Velasquez", eine gute Lithographie nach dem im Museum zu Madrid befindlichen Portrait von des Künstlers eigner Hand. C. Nanteuil fertigte die Zeichnung, welche zu dem im voraufgegangenen Hefte angezeigten Werke von Etex gehört. „Der erste Schwimmunterricht", Enten am Teich, Lithographie von Chérelle.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 9. Montag, den 3. März. 1851.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste.

(Fortsetzung.)

Aus diesen theils nebeneinanderlaufenden, theils sich kreuzenden Richtungen des Plans mussten sich selbstredend erhebliche Schwierigkeiten für die Durchführung ergeben. Diese konnten durch den Reichthum der Gegenstände nur noch vermehrt werden. Es ergab sich aus alle dem zuletzt die Nothwendigkeit einer Trennung der Sammlung nach Maassgabe ihrer Bestimmung in mehrere Hauptabtheilungen.

Von dem ursprünglichen Plane ausgehend, wurde zuerst eine Sammlung, rein nach den Interessen der Gewerbetechnik zusammengeordnet. Demnächst schloss sich andrerseits daran eine Sammlung von Vorbildern aus dem Kunstfache, welche den höchsten Leistungen desselben angehören.

Während jene mehr die Verwendung der Materialien und die Lösung der mechanischen und chemischen Fragen berücksichtigt, und diese der Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse bestimmt blieb, sollten in einer dritten Sammlung das fruchtbare Zusammenwirken der technischen Vollendung und des veredelnden Geistes der Kunst durch eine Reihe von Musterbildern veranschaulicht werden.

Dieser letztgedachte Abschnitt der Sammlung, welcher so recht eigentlich zur Verdeutlichung der wichtigen Wechselwirkung der Kunst und Gewerbetechnik bestimmt ist, musste nothwendig bei seinem überwiegenden Interesse und seinem vorzugsweisen Reichthum eine besonders sorgfältige Anordnung beanspruchen. Der Besitzer glaubt den geeignetsten Weg in einer historischen Ordnung gefunden zu haben, die er nach den Haupt-Epochen der Welt- und Kunstgeschichte abgrenzend, in die nöthige Anzahl Unterabtheilungen brachte, während er dabei die gewerbetechnischen Beziehungen nicht aus den Augen verlor und ein gewisses System in der Aufstellung beobachtete, welches überall eine Uebersicht der zusammengehörigen aber durch ihre Aufstellung nach Zeitaltern lokal getrennten Gegenstände ermöglichte.

Diesen Hauptabtheilungen schliesst sich ferner noch ein vierter Abschnitt an, welcher den den Gewerben und Künsten dienenden Stoffen und den Werkzeugen gilt, deren man sich bei der Produktion jener alten Industrie-Erzeugnisse bediente.

Endlich kommt hierzu als fünfter Abschnitt eine Sammlung von neuesten Werken der Industrie, welche schon den veredelnden Einfluss ausgezeichneter Vorbilder kundgeben.

Gehen wir nun zur nähern Besprechung der einzelnen Abtheilungen über.

Erste Abtheilung.

Die gewerbetechnische Sammlung zerfällt nach den Urstoffen in Erzeugnisse aus den Stoffen des Mineral-, des Pflanzen- und des Thierreichs in 3 Unterabtheilungen.

Die erste dieser letztern enthält in gesonderten Sektionen gewerbliche Produkte, welche die Verarbeitung der Gesteine, der Metalle, die Fertigung und Verarbeitung des Glases und die Töpferei, gesondert und in ihren gegenseitigen Verbindungen darstellen. Wir finden darin die mannigfachste Bearbeitungsweise der verschiedenartigsten Gesteine, von der härtesten bis zur weichsten Masse, an Exemplaren aus der grauen Vorzeit bis zur neuern. Dasselbe gilt von den Erzeugnissen der Metallarbeit, je nachdem sie Produkte des rohen Gusses oder Hammers sind, oder den verfeinerten Arbeiten der Treiberei, der Ciselirung oder Gravirung angehören.

Getrennt finden sich die Arbeiten der Schlosser, Sporer, Schwerdtfeger, Zeug- und Waffenschmiede, Büchsenmacher, Stecher und der Arbeiter für die edlen Metalle, bis zu ihrem Uebergange in das eigentliche Kunstgebiet. Für die Töpferei liegen Ziegelarbeiten und Hohlgefässe, wie auch vielfältige andere Produkte, als Bauornamente und verfeinerte Arbeiten aus fast allen Stoffen von der ältesten bis zur neuern Zeit vor.

Dasselbe gilt von den Arbeiten der Glasmacher und -Veredler. Auch hier erscheinen die mannigfaltigsten Richtungen dieser reichen Industrie in einer grossen Vollständigkeit repräsentirt und in besondern Abschnitten sehen wir die Glasmischungen, die Hohlgläser in Steinnachahmung und reichhaltiger Musterung, die Glasmalerei, den Glasschmuck und die Glaspasten, bis zur höchsten Vollendung der Kunst, alles ebenfalls von den frühesten Zeiten her nach Masse, Form, Verzierungsweise geordnet.

Die zweite Unterabtheilung enthält die Darstellung vegetabilischer Stoffe; wir finden darin die Verwendung von Hölzern, Blättern, Früchten, Pflanzenfasern in vielseitiger Zusammenstellung, von der einfachen Verarbeitung bis zur feinsten musivischen Zusammenfügung der festen Massen, von der rohen Verwendung des Bastes zu Kleidungsstoffen bei den Wilden bis

zu den Glanzpunkten der Kunstweberei und Spitzenarbeit, und wiederum zur Verwendung vegetabilischer Abgänge oder von Pflanzenfabrikaten zu Papieren, Papiermassen und Arbeiten aus solchen und endlich im Anschluss Sektionen für Xylographie und Typographie.

Die dritte Unterabtheilung zeigt die Verwendung der Stoffe aus dem Thierreiche. Wir finden Arbeiten aus rohen Häuten bis zu den feinsten Pressarbeiten in Leder, die Verwendung des Knochens, Elfenbeins, der Perlemutter, vom Gebrauch für das Haus bis zu den edelsten Kunstwerken. Ferner die Verwendung der Thierhaare vom gemeinen Filz bis zu den bewunderungswürdigsten Leistungen der Gobelin-Weberei und den Arbeiten mit der Nadel, welche durch Feinheit und Geschmack Staunen erregen. Auch die Verwendung der Seide und der Vogelfedern findet eine angemessene Repräsentation.

Zweite Abtheilung.

Unterabtheilung A, für das classische Alterthum.

Der Raum, welcher zur Aufstellung der Industrie-Produkte aus dem classischen Alterthum bestimmt wurde, hat eine entsprechende Dekoration erhalten. Da die Mehrzahl dieser Produkte aus den Werkstätten Römischer Industrie der ersten Kaiserzeit stammt, ist die Wahl des Styls auf die Pompejanischen Wanddekorationen gefallen. Um auf das classische Griechische Alterthum hinzuweisen, ist eine Mauernische zur bildlichen Darstellung der Tempel zu Paestum benutzt worden, andre dekorative Anordnungen weisen nach Aegypten, Kleinasien und Etrurien. Die spätere Zeit wird durch ein Columbarium zur Aufstellung antiker Aschenurnen charakterisirt, die germanische vorchristliche aber durch die getreue Darstellung des merkwürdigen Grabgewölbes zu Stendal mit einem Theile seiner schönen Original-Urnen. Ueberall ist für Dekoration nur geschehen, was das Verständniss erforderte.

Die antike Architektur in ihrer Entwickelung und ihren Uebergängen konnte natürlich nur durch bildliche Darstellung verdeutlicht werden. Dies ist durch eine Reihe von Modellen versucht worden, unter denen wir nur das einer Aegyptischen Pyramide, das des reizenden Tempels zu Tivoli, ferner des Septimus Severus-Bogens zu Rom und zur Bezeichnung des Römischen Kuppelbaues des sogenannten Tempels della Tosse daselbst anführen; fast sämmtliche phelloplastische Meisterwerke des berühmten May. Zur weitern Verdeutlichung und Bezeichnung der von den Alten verwendeten Baumaterialien, folgen nunmehr als Ergänzung Säulentheile, Fragmente von Friesen und andern architektonischen Ornamenten, theils aus kostbaren Marmorarten, theils aus gebranntem Thon. Daran schliessen sich allerlei Fragmente von Ziegeln, zum Theil mit den Fabrikzeichen, Deckziegeln, von Mörteln, Gussmassen, Fussboden- und Wandbekleidungen von musivischer Arbeit und Malerei von berühmten Baudenkmälern rührend, so wie eine reiche Sammlung von den sogenannten antiken Marmoren in ihrer unvergleichlichen Farbenpracht. Zur Vervollständigung der Sammlung der Steinarbeiten dient eine kleine Anzahl schöner plastischer, Griechischer Marmorarbeiten und von Abgüssen, und eine kleine Sammlung von Gemmen zeigt die Vollendung antiker Arbeiten auch in diesem Fach; sie wird noch ergänzt durch eine reiche Sammlung von Abgüssen der schönsten Arbeiten antiker Steinschneidekunst.

Es folgt nunmehr die Sammlung der Erzeugnisse der eigentlichen Töpferei, in einer Reihe von Gefäss-Exemplaren und Terrakotten, von der Aegyptischen Vorzeit und den ältesten Griechischen Arbeiten an, bis zum Verfall der antiken Kunst in den verschiedenen Massenmischungen und Verzierungsweisen; vom Kollossal-Exemplare beginnend schliesst sie mit den Erzeugnissen der Nord-Europäischen vorchristlichen Töpferei. Die Sammlung Griechischer Vasen findet eine interessante Ergänzung durch eine Folge der treuesten Imitationen für die im Original fehlenden Formen. Hieran reiht sich die Sammlung der antiken Gläser. Sie beginnt mit den rohen Anfängen und führt zu den Arbeiten, welche durch ihre unvergleichliche Vollendung in den Mischungen, durch ihre Farbenpracht wie durch die Vielseitigkeit ihrer anderweiten Verzierungsweise und Bestimmung in einer seltenen Vollkommenheit die Bewunderung der Kenner erregt.

Auch die Metallwaarenfabrikation findet in einer Reihe interessanter Bronzegüsse und anderer Arbeiten ihre Vertretung.

Endlich werden auch selbst Erzeugnisse der Industrie aus vegetabilischen und animalischen Produkten, wie z. B. Schnitzwerke aus Holz und Elfenbein und selbst allerlei Gewebe und Fabrikate aus Byssus bemerkt, die wunderbarerweise dem Zahn der Zeit durch Jahrtausende getrotzt haben.

(Forts. folgt.)

Der diesjährige Salon in Paris.

Folgende Schilderung der für die diesjährige Ausstellung nach grossen Anstrengungen der Behörde erlangten Räumlichkeiten, womit sich eine kurze Geschichte der Ausstellungen verbindet — die wir der *Indépendance Belge* entnehmen — dürfte als Einleitung der demnächst zu gebenden Besprechung unseres geschätzten Herrn Berichterstatters in Paris den Lesern nicht uninteressant sein.

Die Ausstellung von 1850—51 (denn sie soll, wie man sagt, für die beiden Jahre gerechnet werden) ist die drei und sechzigste, welche Paris sehen wird. Von der Gründung der Akademie der Malerei und Bildhauerkunst im Jahre 1648 datirt auch, so zu sagen, ein erster Ausstellungsversuch, welchen man (dieser Umstand ist nicht sehr bekannt) der jungen Herzogin Marguerite de Rohan, Tochter des Herzogs Heinrich, die Lebrun zum Lehrer hatte und sehr gut malte, verdankt. Lebrun und die beiden Mignard betheiligten sich mit ihren Werken bei dieser ersten öffentlichen Gemäldeausstellung, welche Mazarin durch seinen Beifall unterstützte. Allein, obschon verschiedene Versuche diesem ersten folgten, so wurde doch eigentlich erst 1673, also vor 177 Jahren, das System der Ausstellungen wirklich gegründet. Der Katalog dieser Ausstellung ist erhalten, sein Titel war folgender: „*Liste des tableaux et pièces de sculpture exposée dans la cour du Palais-Royal, par MM. les peintres et les sculpteurs le l'Academie royal, en l'an 1673.*“ Jedoch unter Ludwig XIV konnten sich die Künstler noch nicht recht an eine solche öffentliche Produktion ihrer Werke gewöhnen, und es war Colbert's ernstester Wille nöthig, um das Leben dieses Instituts nothdürftig zu fristen. Im Jahre 1699 nahm dasselbe durch Mansards energische Bestrebungen einen neuen Aufschwung, und das Louvre sah eine Ausstellung, die aus 253 Gemälden, 29 Kupferstichen und 24 Werken der Bildhauerei gebildet war. Noch ist man fern von 3—4000 Nummern der heutigen Ausstellungen.

Wiederum fand eine Unterbrechung statt bis 1704, in welchem Jahre die Zahl der ausgestellten Stücke das Doppelte, 520, betrug. Die damaligen Berichte gerathen ausser sich über dieses Resultat, zu welchem Lebrun, Maler des grossen Königs, Mignard (der Römer), Sébastien Bourdon, Nicolas Colombel, Boullogne, Philippe de Champagne, Jean Jouvenet und verschiedene Schüler von Lesueur und Nicolas Poussin mitwirkten. Zu bemerken ist hierbei, dass, durch eine besondere Ausnahme, zwei flamändische Gemälde,

eins von Gérard Dow und das andere von Flinck, zu dieser Ausstellung zugelassen wurden. Titus Rembrandt, der mit dem Vermögen des Vaters nicht dessen Fähigkeiten geerbt hatte, wurde zurückgewiesen.

Unter der Regierung Ludwig XV sehen wir endlich das von uns besprochene Institut vollständig eingebürgert. Von 1737 — 1773 folgen 24 Ausstellungen, oder alle drei Jahre zwei, auf einander. Die von 1761 war durch die Seestücke von Joseph Vernet und Greuze's sentimentale Compositionen, z. B. die ländliche Braut, ausgezeichnet.

Von 1775 — 1791, wo die ersten für die Kunst so verhängnissvollen politischen Zeitungen sich bemerkbar machen, fanden neun Ausstellungen statt. David macht sich der von 1783 bekannt; seine „Horazier“ erscheinen zwei Jahre später. Die Republik wollte sich von der Kunst unterstützt sehen, und am 10. August ward die Ausstellung der *„artistes constituant la commune générale des arts“* eröffnet, wobei natürlich nur dasjenige Aufnahme fand, was den enthusiastischen Ausdruck der revolutionairen Ideen verrieth. Bis zum Jahre X. folgten noch sieben Ausstellungen. Napoleon setzte fest, dass die Ausstellungen nur alle zwei Jahre stattfinden sollten. Die von 1812, welche in der Kunstgeschichte Epoche macht, hatte 1382 Stücke aufzuweisen, von denen 784 militairischen und patriotischen Gegenständen gewidmet waren.

In den funfzehn Jahren der Restauration zählte man nur sechs Ausstellungen. Unter Ludwig Philipp's Regierung wurden sie jährlich und erlangten die ausserordentliche Entwickelung, welche der Frieden der Kunst verleiht.

Die vom Februar 1848 datirende Regierung scheint hinsichtlich dessen, was sie mit der fraglichen Angelegenheit thun soll, nicht sehr entschieden zu sein. Indem die Commission der schönen Künste wieder der Meinung des Herrn Jeanron beitrat, vom Louvre künftig die sogenannte lebende Kunst auszuschliessen, schlug sie das Palais National vor. Die Legislative wies jedoch die Tuilerien an und diese erhielten den Vorzug. Wie wenig aber dieser Palast für eine solche Ausstellung geeignet sei, ergab sich deutlich aus dem Versuche vom Jahre 1849. Die Kunst, obschon sie ein Souverän ist, den man nicht entthront, musste auch diesen Palast verlassen. Man dachte wieder an das Palais National und die Kammer votirte im April etwa 62,000 Fr. für die neue Ausstellung, wodurch die Herzen der Künstler sehr erleichtert wurden. Das Comité der Association protestirte gegen die bezeichnete Localität, verlangte ein besonderes Haus auf einem freien Platze, wo das Licht überall gleich einfiele, und designirte als solchen den Platz der alten Mairie des zweiten Arondissement.

Indem der neue Director der Nationalmuseen, Herr von Newerkerke, noch einen andern Plan verfolgte und der Minister bei allen diesen Projecten und Gegenprojecten sich sehr unentschieden zeigte, glaubte man schon, dass die Ausstellung für 1850 aus Mangel an Räumlichkeit unterdrückt werden würde. Mittlerweile schlug Herr de Guizard, Director der schönen Künste seit der Zurückberufung des Herrn Charles Blanc, dem Herrn Baroche vor, die beiden Willensmeinungen, nämlich die Säle des Palais-National und ein leichtes Haus *(barraque)*, zu vereinigen. Die Säle des Palais sollten alle Gemälde von geringem Umfange, die man ohne eine grosse Entfernung sehen kann und zu deren Würdigung die Fensterbeleuchtung hinreichte, aufnehmen, die Barrake dagegen für die grossen Gemälde, die Bildhauerwerke, welche man nicht die Treppen hinaufschaffen kann, so wie im Allgemeinen für alle Werke, die ein reichliches Licht von oben erfordern, bestimmt sein.

Indem sich die Minister des Innern und der Finanzen für diesen Plan definitiv erklärten, wurde, behufs schleuniger Ausführung, die National-Vertretung um einem Credit von 150,000 Francs angegangen, worin die erforderliche Summe zur Herstellung der Verheerungen, welche im Februar 1848 in den Salons des Palais-Royal angerichtet waren, mit einbegriffen war. Diese Reparaturen, bloss für Thüren, Fenster, Schlösser, Fussböden u. s. w. wurden zu 80,000 Fr. veranschlagt; es blieben also für die provisorische Barrake, mit deren Errichtung Herr Chabrol, der ständige Architekt des Palais, beauftragt wurde, 70,000 Fr. Das angenommene Project bestand in einem Zimmerfachwerk, mit leichtem Mauerwerk ausgefüllt und mit Glasscheiben und Zinkplatten gedeckt. Von den 16,000 Metres Oberfläche, welche der Hof darbot, auf welchem die Fenster der Säle, welche für den leicht zu transportirenden Theil der Ausstellung aufbewahrt sind, ausgehen, sind etwa zwei Drittel für die Ausführung des Plans bestimmt. Dieser Plan besteht in einem grossen viereckigen Saal, von vier Galerien umgeben, von denen die eine, an die Façade des Palais selbst angelehnt, sich mit den Vestubulen und grossen Treppen verbindet, welche zu den oberen Sälen führen.

(Schluss folgt.)

Kunstlitteratur.

La renaissance des arts à la cour de France par le Comte de Laborde. Tome premier, peinture. Paris chez L. Potier. 1850. XLVIII und 563 Seiten.

Von **G. F. Waagen.**

Es ist kaum ein Jahr vergangen, seit ich in diesem Blatt ein höchst bedeutendes Werk des Grafen Laborde über die Quellen der Kunstgeschichte in den Niederlanden angezeigt habe[1]), und schon wieder kommt mir von dem unermüdlichen Verfasser der erste Band eines neuen Werks derselben Natur, nämlich über die Kunst der Renaissance am Hofe der Könige von Frankreich im 16. Jahrhundert, zu. Derselbe beschäftigt sich vorzugsweise mit der Malerei. In der Einleitung weist der Verfasser nach, wie in Frankreich von der ältesten Zeit her die Pflege der bildenden Künste, einschliesslich der Architectur, vornehmlich von den Königen ausgegangen ist, und wie sie immer die besten Künstler beschäftigt haben. Dieser Pflege verdankt die Kunst drei Wiedergeburten. Die erste unter Karl dem Grossen, die zweite im 13. Jahrhundert, besonders unter Ludwig IX, und endlich die dritte im 16ten unter Franz I. Der zweiten ist Frankreich die hohe Blüthe der gothischen Architectur schuldig, von welcher der Verf. als einen Gipfelpunkt die von dem heiligen Ludwig erbaute Sainte Chapelle in Paris anführt, und die erst in neuerer Zeit mit Recht gewürdigte Schule der Sculptur. Wenn aber der Verf. zu verstehen giebt, dass nur diese unter den Werken jener Zeit sich mit der Sculptur der Griechen und Römer vergleichen lässt, so bin ich der Ansicht, dass die Werke des Nicola Pisano, wie des Meisters der Sculpturen an der goldnen Pforte zu Freiberg einen solchen Vergleich wohl ebenso gut aushalten. Dagegen hat er unbedingt Recht, dass die Könige von Frankreich Viel beigetragen haben, die Kunst der bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts, und gewiss zu ihrem Gedeihen, vorwaltenden Herrschaft der Kirche zu entziehen und ihr in den Händen der Laien eine freiere Entfaltung zu gewähren. Auch den Frauen, welche am französischen Hofe eine so bedeutende Rolle spielten, wird mit Recht ein namhafter Einfluss auf die jedesmalige Form, Costüm, und Gehaben, worin Bildhauerei und Malerei auftreten, ein-

1) Le ducs de Bourgogne.

geräumt. Ob die Werke der französischen Bildhauer der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, welche sie zu Dijon, Nantes, Tours und Gaillon für die Herzöge von Burgund, den Herzog Franz von der Bretagne, den König Ludwig XI und den Cardinal von Amboise ausgeführt, denen der gleichzeitigen Italiener, einem Donatello, Luca della Robbia, Andrea Verrocchio, B. Rossellini, den Majanos u. s. w. überlegen sind, wie der Verf. behauptet, kann ich nicht beurtheilen, da ich dieselben nicht kenne, indess kann ich einen bescheidenen Zweifel darüber nicht unterdrücken. — Die Könige von Frankreich begnügten sich aber nicht durch bedeutende Aufträge an besonders begabte Künstler die Kunst zu beschützen, sie wussten auch deren persönliche Stellung, welche im Mittelalter eine sehr untergeordnete war, durch Ernennung zu ihren Kammerdienern *(Varlets de chambre)* zu heben. Die Könige waren es endlich, denen Frankreich die ausserordentlichen Kunstschätze verdankt, welche die Sammlungen des Louvre, der Nationalbibliothek und des Schlosses von Versailles vereinigen. Der Verf. giebt demnächst den Plan seines Werks. Dasselbe ist vornehmlich aus den archivalischen Untersuchungen über die Paläste des Louvre, der Tuilerien und Fontainebleau erwachsen. Wenn der Verf. behauptet, dass Frankreich auch im Mittelalter eine sehr bedeutende Kunst besessen, so spricht er dadurch nur meine Ueberzeugung aus. Für die Malerei habe ich dieses schon vor 13 Jahren vermöge des Studiums der Miniaturen zu beweisen gesucht[1]). Für die Sculptur wird dasselbe durch eine Reihe erst seitdem mehr beachteter Denkmäler dargethan, deren Zahl, trotz der gründlichen Zerstörungswuth der französischen Revolution von 1789, noch immer höchst ansehnlich ist. Die Renaissance in Frankreich datirt der Verf. von dem Tode Ludwig XI im Jahr 1483, und bemerkt, dass der Verfall der mittelalterlichen Kunst in allen Zweigen, Architectur, Sculptur, Malerei und Poesie eine neue Kunstform nothwendig gemacht habe. Diesen Umstand, welcher sich besonders deutlich in Betreff der gothischen Architectur geltend macht, pflegen die ausschliesslichen Bewunderer derselben, welche in der Renaissance den Tod aller nationalen Kunst erblicken, ganz zu übersehen. Für die Malerei war dieser Umschwung schon seit der Einführung des Princips der Naturwahrheit (Realismus) durch die Brüder van Eyck in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angebahnt, und fand, wie auch ich in dem angeführten Werk schon bemerkt[2]), durch den grossen Maler Jean Fouquet, etwa von 1450 an, Eingang. Ja in seinen architectonischen Umgebungen findet man bereits häufig die Formen der Renaissance angewendet. Seit dem Feldzuge Carls VIII stellt sich allerdings eine besondere Vorliebe für die Nachahmung der Renaissance in der Form der italienischen Kunst ein. Italienische Architecten, Bildhauer und Maler werden nach Frankreich berufen. Desungeachtet macht sich die nationale Kunst daneben noch immer in sehr bedeutender Weise geltend. Wenn der Verf. in der Architectur hiefür den Louvre anführt, so ist dieser wunderschöne Bau allerdings ein schlagendes Beispiel, dasselbe aber kann ich nicht für Chambord gelten lassen, welches im Plan bizarr, in den Details sehr plump ist. Für den Reichthum, den feinen Geschmack und die meisterliche Ausführung der Details möchte ich dafür das Königliche Schloss von Blois anführen. Der Verf. hat sich nun die Aufgabe gemacht, die rein französische Kunst von der unter italienischem Einfluss stehenden zu trennen, jede derselben nach ihrem Werth zu beurtheilen und den Beweis zu führen, dass es auch im 16. Jahrhundert eine ausgezeichnete Kunst in Frankreich gegeben, während gewöhnlich Vouet, N. Poussin und Lebrun als die ältesten Meister der französischen Schule angesehen werden. Er hat hiezu die Archive in der Normandie, besonders die Rechnungen des Cardinals von Amboise, ersten Ministers Ludwig XII, und sonstige schriftliche Quellen durchforscht und die spärlichen Denkmale einem genauen Studium unterworfen. Dieser erste Band handelt zwar eigentlich von der Malerei, enthält aber ausserdem noch die Rechnungen über die Bauten in den Königl. Schlössern und über die Grabdenkmäler der Könige zu St. Denys. Der zweite, der Sculptur gewidmete Band, wird zugleich die Goldschmiede, die Stempelschneider, die Kupferstecher in Betracht ziehen und ein Verzeichniss der in den Königlichen Schlössern befindlichen Kunstwerke geben. Der dritte für die Architectur bestimmte Band, wird nicht blos von den vom französischen Hofe beschäftigten Architecten, sondern auch von dem Bau des Schlosses Gaillon durch den Cardinal von Amboise Auskunft ertheilen und zugleich einen Auszug aus den Rechnungen über den Bau der Cathedrale von Rouen, sowie über den der Kirchen St. Ouen und St. Maclou ebendaselbst enthalten. Der vierte Band endlich wird sich über verschiedene, zum Theil der bildenden Kunst fremde Gegenstände verbreiten, als über die Sitten, Gebräuche, Trachten, Hausrath des Hofes, über die Poeten, die Bibliothekare, die Sprache, die Feste, die Comödianten, die Musiker und Sonstiges am französischen Hofe. Einige Capitel, als über die Tapeten in Hautelisse, über die zerstörten oder für Frankreich verlorenen Denkmäler und eine Generalübersicht aller über die Kunst noch vorhandenen Urkunden, gehören dagegen auch hier dem Gebiete der Kunst an. Obgleich nun dieses Werk für jeden echten Freund der Kunst und ihrer Geschichte einen reichen Schatz von neuen und wichtigen Thatsachen, eine feine und geistreiche Beleuchtung derselben darbieten wird, so hat doch der Verfasser nur 134 Exemplare davon abziehen lassen. Er ist nämlich zu der auch von mir durch eigne, traurige Erfahrung gewonnenen Ueberzeugung gelangt, dass ungeachtet allen Aufhebens, welches in unseren Tagen von den bildenden Künsten gemacht wird, dieselben unter den Interessen des sogenannten gebildeten Publikums eine äusserst geringfügige Stelle einnehmen, und das ernste Interesse für dieselben sich nur auf einen sehr engen Kreis beschränkt, welche diesen Schatz, bei den Anzeigen einer in so manchen Beziehungen hereinbrechenden Barbarei, als einen würdigen Trost in unglücklichen, einen edlen Genuss in glücklichen Zeiten zu bewahren suchen. Für solche hat der Verfasser sein Werk bestimmt: *„Accueilli“* schliesst er, *„par leur bienvaillance, il se refugiera dans le sanctuaire de leurs études consciencieuses, à l'abri des grands entrepreneurs de science archéologique. Ce noble asil fera sa reputation, il est tout mon ambition.“*

(Fortsetzung folgt)

1) Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 332–398.
2) S. 369 ff.

Nekrolog.

Da liegen vor uns die mit grösster Sauberkeit ausgeführten Probedrucke von Holzschnitten, welche ganz das Ansehn von Radirungen haben und in jedem Strich den Gedanken des Zeichners unmittelbar zur Anschauung bringen. Wer diese Sachen geschnitten hat, gleicht einem vollendeten ausübenden Tonkünstler, der zugleich die ganz verstandenen Werke des Genies mit Liebe und Fleiss und die Schöpfungen seines Eigensinnes mit völliger Ueberwindung der Schwierigkeiten zum Genuss zu bringen wusste. Otto Vogel besass diese ausgebildete Virtuosität, welche die neue Berliner Holzschneideschule charakterisirt, im höchsten Maasse, und mit ihm, der uns plötz-

lich am 3. Februar d. J. entrissen worden, ist Einer hinausgegangen, der für die schwersten Aufgaben den Muth und das Geschick der Ueberwindung besass. Wir widmen ihm einige Zeilen der Erinnerung.

Carl Friedrich Otto Vogel wurde am 15. Januar 1812 in Berlin geboren. Er erhielt seine Schulbildung auf dem Gymnasium zum grauen Kloster. Obschon von Jugend auf kränklich, erfreute er doch als Knabe durch seinen regen, lebhaften Geist Eltern und Lehrer. Später schien auch die schwächliche Körperbeschaffenheit ganz zu weichen, und als er die Schule verliess, reihte er sich, ein blühender Jüngling, den Schülern der Kunstakademie ein. Er zeichnete fleissig, und ein tüchtiger Bildhauer zu werden, war sein höchster Wunsch. Theils aber, um die Mittel für die Fortsetzung seiner Studien zu erschwingen, theils um dem Vater, der noch als tüchtiger Xylograph thätig ist, bei der Arbeit zu helfen, lernte er bei diesem in den Mussestunden, zusammen mit seinem Bruder Albert, das Holzschneiden, und erwarb sich darin bald eine so grosse Geschicklichkeit, dass er schon im Jahre 1834 im noch nicht vollendeten 19. Jahre von J. Baumgärtner in Leipzig mit einem Jahrgehalt als Holzschneider engagirt wurde. Er arbeitete hier neben seinem Bruder, dem er mit grosser Liebe anhing, nur ein halbes Jahr; jedoch wurde diese Zeit in zwiefacher Weise entscheidend für sein künftiges Lebensziel. Einmal bestimmte sie ihn, die durch die Umstände gebotene Beschäftigung zur ernsten Lebensaufgabe zu machen, dann aber scheint eine übergrosse physische Anstrengung auf einer Fussreise in dem damals kräftigen jungen Manne die Grenze seines Lebens schon abgesteckt zu haben; denn, nach Berlin zurückgekehrt, konnte er noch längere Zeit nicht die üblen Folgen dieser Erschütterung seiner Gesundheit verwinden. — Unterdessen übte er mit ganzer Kraft und unermüdlichem Fleisse die jetzt erwählte Kunst, wobei er nunmehr keinen andern Lehrer hatte, als sich selber und mit Unverdrossenheit den schweren Weg des Selbststudiums ging. Die erste bedeutendere Leistung, mit der er auftrat, waren die mit seinem Bruder zusammen gefertigten Illustrationen zu den Werken Shakespeare's, welche im Jahre 1838 bei J. Baumgärtner in Leipzig erschienen. Diese Arbeit machte auch Adolf Menzel auf ihn aufmerksam, der eben zu dem mit Kugler unternommenen „Leben Friedrichs des Grossen", das er mit so herrlichen Zeichnungen geschmückt hat, geschickte Holzschneider suchte. Das Friedrichsbuch stellt sich ohne Frage in der neueren deutschen Holzschneidekunst als eine epochemachende Erscheinung dar, indem darin zuerst mit Bewusstsein die völlige Hingabe an den Schwung der Zeichnung zum Prinzip gemacht worden ist. Hier liegt also die Bedeutung des Schnittes darin, der Freiheit der Feder die Sprödigkeit des nachbildenden Werkzeuges und Materials ganz unterworfen zu haben. Vogel leistete hierin höchst Vortreffliches, und wir sind durch die Freundlichkeit der jetzigen Verleger dieses anerkannten und vortrefflichen Werkes, der Herren Avenarius und Mendelssohn in Leipzig, in den Stand gesetzt, einen Holzschnitt aus dem Buche beifügen zu können, an dem man das Ebengesagte bestätigt finden wird.



Bis zur höchsten Entwickelung aber hat Vogel das oben erwähnte Prinzip ausgebildet in der nun zunächst von ihm übernommenen Arbeit, der er seine letzten sieben Lebensjahre fast ausschliesslich widmete. Er schnitt einen Theil der Menzel'schen Zeichnungen zu der vom regierenden Könige von Preussen befohlenen illustrirten Ausgabe der Werke Friedrichs des Grossen, von denen unsern Lesern eine Probe mitzutheilen uns leider versagt wurde. Aus diesen Arbeiten ist das Medium der Ueberlieferung, das Holz, völlig verschwunden und sie machen den Eindruck der freiesten Radirung, des Spiegels der unmittelbaren Handzeichnung. Nirgend tritt eine Aengstlichkeit in der Behandlung hervor. Die kühnsten und freiesten Bewegungen seines genialen Zeichners setzten ihn nicht in Verlegenheit, sein Grabstichel wurde zur Radirnadel. Man kann sich bei der Betrachtung dieser Sachen ganz darin verlieren, der Behandlungsweise, den Mitteln und Wegen des Stechers nachzuspüren, wodurch er seine Aufgabe Punkt für Punkt überwunden hat.

Die letzte Arbeit Vogel's war eine Betheiligung an den Bildern, mit denen Kaulbach eine von Decker hierselbst veranstaltete Folioausgabe des Neuen Testaments zu zieren übernommen hat. Vogel sollte die Vignette schneiden, welche einen Friedensengel mit dem Schweisstuche Christi darstellt. Er hatte eben nur das freundliche Gesicht des Engels und die Augen des Heilands fertig, hatte auch noch die Dornenkrone ausgeschnitten und — musste dann selber dem Friedensengel die Hand reichen und folgen.

An selbständigen Produktionen befinden sich unter seinem Nachlasse eine Anzahl kleiner, sehr hübsch erfundener Vignetten.

Vogel war von sehr ernstem, aber liebreichem Wesen. Vielleicht durch seine Kränklichkeit veranlasst, hielt er sich schon als Knabe, noch mehr als Mann, sehr zurückgezogen, ohne indess sein leicht erregtes, tiefes Gemüth vor den Ereignissen und der Umgebung abzuschliessen. Der sicherste Schlüssel indess zu seinem Innern, dem es sich immer öffnete, war Gottes freie Natur und die Freundschaft einzelner Wenigen. Ein Spaziergang in's Freie mit seinen Brüdern oder seinem Freunde, dem Maler Pfannschmidt, war ihm der grösste Genuss. Alsdann verlor sich seine Wortkargheit und eine schöne Seele leuchtete aus Allem, worüber er sich mittheilte. Dieser offene Sinn für die Schönheiten der Natur spiegelt sich auch in den landschaftlichen Parthieen seiner Arbeiten, die mit einer Feinheit ausgeführt sind, wie sie nur immer die innigste Hingabe an den Gegenstand hervorzubringen vermag.

Sein biederer braver Charakter sichert ihm das Fortleben unter denen, die ihm näher standen, seine Arbeiten aber einen ehrenvollen Platz in der Geschichte deutscher Holzschneidekunst.

F. E.

Zeitung.

Berlin, im März. Schon im vorigen Jahrgange berichteten wir von einem Lokal, welches den sämmtlichen Vereinen bildender Künstler ein Mittelpunkt und gemeinsamer Sammelplatz zu werden bestimmt war. Es nahm sich sehr gut aus in seiner künstlerischen Ausschmückung, ging aber noch vor der feierlichen Einweihung an einen andern Verein verloren, welcher in Bezug auf Contractsanordnungen u. dgl. unkünstlerische, aber gleichwohl nothwendige Arrangements vorsichtiger gewesen war. — Jetzt bereitet sich wieder eine solche Vereinigung vor, und zwar werden diesmal nach gelungener Auffindung eines sehr geräumigen und passenden Lokals auch die Vereine von Dichtern und Musikern zur gemeinsamen Benutzung der dann allen Künsten geöffneten Räumlichkeiten hinzutreten. Die Ausschmückung wird im künftigen Sommer beschafft und das Lokal im Herbst eingeweiht werden.

Ganz diesem schönen Zusammenwirken der verschiedenen Künste entsprechend haben einige Mitglieder des jüngeren Künstlervereins einen Ball und eine Abendunterhaltung zum Besten der Familie des plötzlich verstorbenen Komponisten Lortzing zu geben unternommen. — Aus einem Aufruf zu Beiträgen der Milde für denselben Zweck, mit Meyerbeer's Namen an der Spitze, führen wir an, dass solche an den Herrn Kommerzienrath E. Prätorius, Königsstrasse No. 69 in Berlin, zu adressiren sind.

Hamburg, im Febr. Kaulbach hat für die vertriebenen Schleswiger einen Carton, „Amor und Psyche" darstellend, angefertigt, welcher bestimmt ist, zu ihrem Besten verloost zu werden. Der Carton ist in der hiesigen Commeterschen Kunsthandlung ausgestellt, wo auch Loose zu haben sind. (N. f. P.)

Amsterdam. Der verdienstliche Marinemaler J. H. Koekkoeck, der Vater des berühmten Landschaftsmalers zu Cleve, ist hier in dem Alter von 72 Jahren gestorben.

Novitätenschau.

Annales Archéologiques pub. par Didron ainé. Tome dixième. Paris. 1850.

Première Livraison. Inhalt, soweit derselbe die bildende Kunst und Baukunst angeht. — Didron ainé: Bemerkungen zu einem im Stich mitgetheilten Kirchenfenster, Rose, im Styl des 13. Jahrhunderts, die göttliche Liturgie darstellend, erfunden und gezeichnet von August Ledoux, der architektonische Theil von Lassus. — Ch. Bazin: Alte Täfelungen. 1. Pflasterung der Abtei Breteuil und der Priorei Merles. 2. der Abtei Foigny mit Abbildungen. — Abbé Canéto: Der Todeskampf der Glasmalerei. — de Girardot: Beschreibendes Inventarium des Schatzes der dotirten Capelle von Bourges, nebst Abbildung eines silbernen und vergoldeten Reliquariums des heil. Junianus aus dem 13. Jahrhundert nach einer Zeichnung von Victor Gay. — Nachrichten, Revüe neuer archäologischer Publikationen.

Deuxième Livraison. Didron ainé: Verzierte Täfelungen, mit Abbildungen aus Breteuil, aus dem Schlosse von Boubers (bei d'Abbeville) aus Troyes und der alten Priorei St. Nicolas-de-Merles im Dep. der Oise. — Abbé Texier: Ursprung der Glasmalerei, nebst Abbildung der ältesten Grau in Grau gemalten Kirchenfenster in Frankreich aus der Kirche von Bonlieu und der Abtei Obasine, erste Hälfte des 12. Jahrhunderts, zwischen 1140 und 1143. — Alfred Darcel: Schlösserei des 13. Jahrh. Reichbeschlagene Thür zur Sakristei der Chorherrn in der Cathedrale von Rouen, nebst Abbildung.

Troisième Livraison. Didron ainé: Die Schlösserei des Mittelalters. Eisengitter aus dem 13. Jahrh. mit Abbildung. — Der Schatz der dotirten Capelle von Bourges. Leuchter aus dem 13. Jahrh. mit Abbildung. Der Fuss ist mit Eidechsen und Drachen verziert, die Tille wird durch 3 Drachen gehalten. Wie viele, und u. a. auch oben angeführte, Arbeiten der Schlösser, Glasmaler etc. lässt Hr. Didron auch diesen Leuchter nachmachen. Und zwar wird er in Kupfer gegossen, von 60 Centimeter Höhe (doppelte Höhe des Originals) nach der Zeichnung von Ledoux. — Die Archäologie in Oesterreich, Brief von Dr. Ed. Melly. 1. In Oesterreich herausgekommene archäologische Werke. — Nachrichten. Ein Stück Skulptur von einer alten Chorbühne der Cathedrale von Chartres, eine sitzende Madonna darstellend, mit Abbildung. Die archäologische Sammlung des Hrn. Didron, Rue Hautefeuille 13. — Archäologische Bibliographie.

Quatrième Livraison. Abbé Texier: Das Grab des Bischofs Gérard von Limoges in Charroux. 11. Jahrh. Und zwar: die Grabplatte von Blei mit hineingravirter Inschrift; ein massiv goldener Ring, Krücke und Spitze des Bischofstabes, jene von Elfenbein und in Form eines Antoniuskreuzes, diese von Kupfer. — A. Reichensperger: Die Kunst und die Archäologie in Deutschland. Dies ist jener hauptsächlich gegen unser Blatt gerichteter Artikel, dessen wir in No. 1. erwähnt haben. — Schatz der dotirten Capelle von Bourges. Fortsetzung des Verzeichnisses von dem Inventarium. Beschreibung und Abbildung eines Rauchfasses von russischer Kunst aus dem Mittelalter. Die Ikonographie ist byzantinisch, die architektonische Form türkisch. — Vermischtes und Nachrichten: Der Unterricht in der Astronomie, Nachbildung einer Miniature aus dem Brevíarium des heil. Ludwig, 13. Jahrh. — Archäologische Bewegung in Frankreich, die Kirche St. Nicolas in Moulins. — Ikonographie: Thronhimmel des heil. Sulpicius. — Archäologische Bibliographie.

Cinquième Livraison. L. Deschamps de Pas: Versuch über die Pflasterung der Kirchen vor dem 15. Jahrh. mit der kolorirten Abbildung eines Beispiels aus der Kathedrale von St. Omer. — Ferd. de Roisin, Wissenschaftlicher Congress von Frankreich 17. Zusammenkunft, ein Bericht vom Congresse zu Nancy. Die 18. Versammlung wird im September d. J. in Orleans stattfinden. — Felix de Verneilh: Die bürgerliche Baukunst des Mittelalters. Neue Städte des 13. Jahrh. nebst einem Plane der Stadt Ste. Foy (Gironde) an der Dordogne. —

Vermischtes und Nachrichten: Die Archäologie in England mit zwei Beispielen von Spitzbogen-Architektur in England. — Die Kirche Sacré-Coeur zu Moulins. — Archäologische Bibliographie.

Sixième Livraison. L. Deschamps de Pas: Versuch über die Pflasterung der Kirchen etc. (2. Art.) — Charles de Linas: Goldschmiedarbeit des 13. Jahrh. Ein silbernes Reliquarium für eine heilige Kerze zu Arras, mit Abbildungen. — Didron aîné: Ikonographie der Kathedralen. I. des sechsten Schöpfungstages. Schöpfung der Sonne und des Mondes. — Holzschnitte werden gegeben von den betreffenden Compositionen Raphaels und den „wirklich christlichen Meistern" des 14ten Jahrhunderts, wobei natürlich der grosse Urbiner, *sans lui manquer de respect,* schlecht wegkommt. — Nachrichten. — Archäologische Bibliographie.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht des Kunstvereins für **Böhmen,** für das Jahr 1849—1850 entnehmen wir einem interessanten Vortrage des Geschäftleiters Franz Grafen von Thun, Sohn, Folgendes:

In meinen beiden letzten Jahresberichten habe ich Ihnen das Sinken der Mitgliederzahl unseres Vereins mittheilen, und in dem letzten damit die Anzeige verbinden müssen, dass auch für das Jahr 1849—50 neuerdings 25 Aktien durch Todesfälle erledigt und 128 gekündigt seien. Schon damals habe ich aber die zuversichtliche Hoffnung ausgesprochen, dass mit der Rückkehr von Ruhe, Ordnung und Sicherheit im Innern und Frieden nach Aussen die Kunstliebe im Allgemeinen und das Interesse und die Theilnahme an unserm Vereine insbesondere wieder aufleben werde, dass wir demnach wohl keine weitere Abnahme der Mitgliederzahl zu befürchten haben dürften. Der Erfolg des nun schliessenden Vereinsjahres hat diese Hoffnung gerechtfertigt.

Allerdings sind zu den uns schon damals bekannten Todesfällen und Kündigungen noch neue hinzugekommen.

Wir haben durch Todesfälle im Ganzen 29 Mitglieder mit 48 Aktien,
durch statutenmässige Kündigung . . . 269 „ „ 313 „
verloren, und überdiess sind . . . . . 65 „ „ 67 „
trotz wiederholter Mahnungen ihrer Zahlungspflicht nicht nachgekommen.
Unser Verlust beträgt daher seit dem
letzten Jahresbericht . . . . . . 363 „ „ 428 „
Dagegen sind unserm Vereine neu beigetreten . . . . 779 „ „ 804 „

Der gegenwärtige Stand desselben beträgt demnach 2856 Mitglieder mit 3291 Aktien, oder um 416 Mitglieder und 376 Aktien mehr, als mit Schluss des vorigen Jahres. Wir haben also diessmal mehr neue Beitritte, als in irgend einem frühern Jahre erlangt und uns schon wieder über den Standpunkt des Jahres 1841—45 aufgeschwungen. Wir zählen jetzt zwar nur um 142 Aktien, dabei aber um 383 Mitglieder mehr, als damals. Ich erlaube mir, Sie darauf aufmerksam zu machen, dass überhaupt die Zahl der Mitglieder unseres Vereins konstant in einer grösseren Progression steigt, als jene der Aktien. Es ist diess nach unserm Dafürhalten ein entschiedener Fortschritt. Im Jahre 1839—40, dem ersten des Vereins, haben manche reiche Kunstfreunde eine bedeutende Zahl von Aktien nur in der Absicht gezeichnet, um denselben rasch zu begründen und ihn in den Stand zu setzen, seine Wirksamkeit ungesäumt zu beginnen. Manche von ihnen haben diese höhere Zahlungspflicht gleich Anfangs nur bis zu dem Zeitpunkte übernommen, zu welchem der Verein eine seinen Fortbestand genügend sichernde Verbreitung erlangt haben werde; andere der ursprünglichen Gründer sind seitdem mit der Mehrzahl ihrer Aktien ausgetreten oder gestorben. In allen solchen Fällen konnten wir den mit dem Verluste Eines Mitgliedes verbundenen bedeutenden Aktienverlust natürlich nicht durch Einen Beitritt wieder zu ersetzen hoffen. Die übergrosse Mehrzahl der jährlich Beitretenden tritt eben nur mit Einer Aktie bei. Zwanzig, in dem Besitze zwanzig einzelner Mitglieder befindlichen Aktien sind aber offenbar viel sicherer, als wenn sie Alle in Einer Hand stehen; sie zeugen überdiess vielmehr für die fortschreitende Verbreitung von Kunstsinn und Kunstliebe, die ja einer der Hauptzwecke unseres Vereins ist; und endlich werden sich auch die Gewinnste bei der Verloosung in dem Masse gleicher unter die Mitglieder vertheilen, je gleicher die Aktien selbst unter sie vertheilt sind. Wir müssen demnach das Steigen der Zahl der Vereinsmitglieder im Verhältniss zur Gesammtzahl der Aktien eine in jeder Beziehung erfreuliche Erscheinung nennen.

Wieder sind es aber unsere geehrten Vereinsagenten, denen wir die erfreuliche Mitgliederzunahme vorzugsweise zuschreiben müssen. Die Veränderung der politischen und judiziellen Landeseintheilung, die in den Jahren 1849 und 1850 ins Leben getreten ist, hat natürlich auch manchfache Veränderungen in unseren Agenturen nöthig gemacht. Ich habe mich bemüht, bei dieser Gelegenheit ähnliche Verbindungen auch in allen jenen andern Gegenden unseres Vaterlandes anzuknüpfen, in denen sie uns bisher noch fehlten. Theils um zu diesem Ziele zu gelangen, theils um auch in andern Beziehungen den schätzbaren Rath wenigstens unserer böhmischen Herren Agenten zu erlangen und aus ihren Erfahrungen Nutzen zu schöpfen, habe ich mir im vorigen Sommer erlaubt, sie in einem lithographirten Einladungsschreiben zu ersuchen, sich bei einer am 18. Juni abzuhaltenden Berathung nach Zulass ihrer Zeit entweder persönlich oder doch schriftlich zu betheiligen. Von verschiedenen Seiten wurde dieser Bitte brieflich entsprochen, und drei auswärtige Herren Agenten haben sich nebst einigen hiesigen persönlich eingefunden. Ich verdanke ihrem Rathe manchen werthvollen Fingerzeig, insbesondere aber auch die Möglichkeit, das Netz unserer Agenturen mit Berücksichtigung der durch die neue Landeseintheilung muthmasslich zu grösserer Bedeutung gelangenden Orte endlich über ganz Böhmen auszubreiten.

Durch Todesfälle haben wir im vorigen Jahr verloren 2 Agenten, durch Austritt aus diesem Verhältnisse 31, im Ganzen daher 33 Agenten.

Dagegen habe ich, auf Vorschlag der frühern freundlichen Verbreiter und Unterstützer unseres Vereins gestützt, 158 neue Ersuchschreiben um Uebernahme von Agenturen versandt. Davon sind 18 gar nicht, 69 ablehnend beantwortet worden. 71 Eingeladene dagegen haben meiner im Namen des Vereins an sie gestellten Bitte zum Theile in höchst erfreulicher, von wahrer Kunstliebe zeugender Weise entsprochen. Freilich haben 17 von ihnen bisher noch gar keinen Erfolg ihrer Thätigkeit nachweisen können, — einige sogar nicht einmal selbst eine Aktie genommen. Da jedoch die Mehrzahl derselben für das nächste Jahr ausdrücklich günstigere Resultate in Aussicht stellt, so glauben wir doch auch sie in dem, dem gedruckten Berichte beizugebenden Verzeichnisse unserer Agenten als solche aufführen zu sollen. Andere dagegen haben dem Vereine bereits jetzt eine bedeutende Zahl von Mitgliedern geworben. Ihrer und unserer gütigen ältern Agenten unermüdlichen Thätigkeit verdanken wir demnach, wie gesagt, den bedeutenden Mitgliederbeitritt im vorigen Jahre. Wir können nur aufrichtig bedauern, dass die mit Anfang d. M. ins Leben getretene Wirksamkeit der neuen Gerichtsbehörden abermals mehre unserer treuesten, verdientesten Unterstützer ihrem bisherigen Wirkungskreise entrücken wird. Sie alle haben uns Nachfolger vorgeschlagen. Mögen dieselben hinter dem erfolgreichen Eifer ihrer Vorgänger nicht zurückbleiben!

Es wird meine Sorge sein, ähnliche Verbindungen nunmehr, nachdem für Böhmen in dieser Beziehung genügend fürgesorgt sein dürfte, auch in den andern Kronländern, zumal in den bisher noch nicht in unsern Bereich gezogenen, in dieser Beziehung einen noch ganz jungfräulichen, deshalb aber hoffentlich auch um so fruchtbareren Boden bietenden, südslavischen Provinzen anzuknüpfen, wie diess früher schon in Mähren, Schlesien, Galizien und Istrien geschehen ist.

Indem ich hier abermals die Verdienste unserer Agenten im vollen Masse würdige, fühle ich mich verpflichtet, noch auf Einen Umstand aufmerksam zu machen, welcher sie vor den Agenten mancher anderen ähnlichen Unternehmungen wesentlich und höchst ehrenvoll auszeichnet, und sie unserer Achtung und Dankbarkeit in noch höherem Grade würdig macht. Einige andere Kunstvereine geben ihren Agenten Prozente von den Beiträgen der durch sie geworbenen Mitglieder. Wir dagegen sind von jeher von dem Grundsatze ausgegangen, dass nur eigene innige Kunstliebe zur Verbreitung und Anregung dieses edlen Gefühles bei Anderen befähigen kann, dass in einem Kunstvereine

wenn er seines Namens würdig sein soll, Alles vermieden werden muss, was ihn in die Klasse spekulativer Unternehmungen herabzieht. Unsere Agenten haben demnach von ihrer Thätigkeit durchaus keinen pekuniären Vortheil; sie haben sie lediglich aus treuem, reinem Interesse für den Kunstaufschwung im Vaterlande übernommen. Die Erfahrung zeigt, dass wir deshalb auch in materieller Beziehung hinter andern ähnlichen Vereinen nicht zurückstehen. Mit voller Ueberzeugung spreche ich vielmehr aus: diess gerade ist die Ursache, dass vorzugsweise unser Verein so viele edle Patrioten, so viele wahre Kunstfreunde aller Stände unter seine Agenten zählt. Gewiss würde die Mehrzahl derselben Anträge mit Entrüstung zurückweisen, die sie dem Verdachte preisgeben müssten, als widmeten sie uns ihre Thätigkeit aus schnöder Gewinnsucht und blossem Interesse!

Uebrigens will ich nicht in Abrede stellen, dass die Verbreitung unseres Vereins im letzten Jahre durch das zuletzt vertheilte, so wie durch das zunächst in Aussicht stehende Vereinsblatt wesentlich unterstützt und erleichtert worden ist. Die so ausgezeichnet gelungene Lithographie nach Lotze's „Alm" ist ein Lieblingsblatt des Publikums geworden. Es hat uns so manches Mitglied, das bereits seinen Austritt gemeldet hatte, erhalten, und ist von manchem, erst diess Jahr beigetretenem nachgeschafft worden. Gewiss wird das Beurtheilungs-Comité und der Ausschuss es sich angelegen sein lassen, zu diesem Blatte, sobald sich nur ein geeigneter Gegenstand findet, ein Gegenstück zu liefern, und hiedurch dem hierauf gerichteten, zu der erwähnten Agentenberathung gelangten schriftlichen Vorschlage Eines unserer geehrten Agenten zu entsprechen. Wenn diess nicht gleich geschieht, so möge derselbe bedenken, wie schwer es eben ist, ein Gemälde zu finden, das sich durch Gegenstand, Format und Behandlungsweise zum Pendant eines anderen eignet und auch ohne Farbe eine genügende Wirkung hervorbringen würde. Auch die Aussicht auf den Besitz des für diess Jahr zu vertheilenden galvanographisch vervielfältigten Kupferstiches nach Ruben's „Columbus" hat sehr günstig gewirkt. Schon der noch sehr unvollkommene Probeabdruck dieses Blattes hat hingereicht, uns den Beitritt manches Kunstfreundes zu verschaffen.

Laut Beschluss des Ausschusses vom 9. Juni 1850 ist zum Gegenstand des Vereinsblattes für das Jahr 1850—51 eine Lithographie nach Eug. Hess' „Erster Unterricht im Waidwerke", für das Jahr 1851—52 aber die Galvanographie nach Trenkwald's „Wagenburg der Hussiten" bestimmt worden.

Wenn wir bei diesem Anlasse jedoch auch abermals hervorheben müssen, dass wir unsere Jahresblätter nicht als den Hauptzweck des Vereins, sondern lediglich als die unvermeidliche Entschädigung unserer bei der Verloosung leer ausgehenden Mitglieder betrachten, so glauben wir nichts desto weniger durch alles bisher Gebotene den Beweis geliefert zu haben, dass unser Verein auch in dieser Beziehung Tüchtiges zu liefern, auch durch seine Vereinsblätter den Kunstsinn anzuregen und den Geschmack zu heben bestrebt ist, und dass wohl ihm vor andern Unternehmungen das Lob des Versuches gebührt: „der hereinbrechenden Fluth von Artikeln moderner Kupfer- und Stahlstich-Fabriken und geschmackloser, sittentödtender Lithographien einen Damm zu setzen." Gewiss kann diess nur dadurch geschehen, das man Besseres, nicht aber dass man gleich Schlechtes oder gleich Lüsternes bietet, das Schlechte demnach eigentlich nur ersetzt, statt es zu verdrängen. Unläugbar sind ansprechende, dem allgemeinen Geschmacke nicht widerstrebende Vereinsblätter noch immer eine Hauptbedingung, um dem Verein die Theilnahme der Mehrzahl seiner Mitglieder zu erhalten, und wird man daher, diess Ziel im Auge, bei der Wahl der Vervielfältigungsweise, wie diess unsere Erfahrung mit der Radirung „Aschenputtel" beweist, den Standpunkt des allgemeinen Geschmacks einigermassen berücksichtigen müssen, und mitunter vielleicht das den feinern Kunstkenner vorzugsweise, aber eben nur ihn Befriedigende nicht wählen dürfen. Immer aber darf nur Gutes geboten werden. Diess war stets unsere erste Sorge, und wir haben es nie nöthig gehabt, unsere Vereinsblätter erst des Langen und Breiten anzupreisen, unsern Mitgliedern ihren Werth erst einzureden. — So lange aber unsere heimischen lithographischen Anstalten die für uns nöthige Zahl Abdrücke von Einem Steine durchaus nicht zu liefern vermögen, so lange sie sich in ihren Leistungen nicht sehr wesentlich gebessert haben, so lange wir weder künstlerisch genügend ausgebildete Kupferstecher, noch des Gelingens der Abdrücke vollkommen sichere Kupferdrucker besitzen, müssen wir uns eben dort hinwenden, wo wir in dieser Beziehung vollkommene Sicherheit finden. Diess sind wir dem Principe unseres Vereins, diess sind wir dem Interesse der Mitglieder desselben schuldig, denen wir ja auch für den Kunstwerth und das Gelingen der Vereinsblätter verantwortlich sind. — Mit inniger Wehmuth müssen wir hiebei unseres vor vier Jahren in Rom für die Kunst und das Vaterland zu früh entschlafenen Landsmannes, des talentvollen Kupferstechers Wiesner gedenken, auf den auch wir so viele, nun vereitelte, Hoffnungen gebaut hatten!

Wie die Vermehrung unseres Mitgliederstandes, so geben auch die Resultate der letzten, am 31. Mai geschlossenen Ausstellung den erfreulichen Beweis, dass die allgemeine Aufmerksamkeit wieder mehr den Blüthen des Friedens, insbesondere der bildenden Kunst, sich zuwendet, dass die Liebe zu derselben in der jüngst vergangenen Periode nur zurückgedrängt, nicht aber erloschen war. In keiner der frühern Ausstellungen haben wir dem kunstsinnigen Publikum im Ganzen so viel des Trefflichen, so viele gediegene Meisterwerke vorführen können.

Die letzte Ausstellung zählte 276 Nummern, und wenn im Ganzen auch abermals die Landschaften überwogen haben, so war doch auch das Genrefach in viel grösserm Masse vertreten, so hatte doch auch, zumal wenn wir die Cartons mit in Anschlag bringen, die Historienmalerei, so hatte selbst die Plastik mehr würdige Repräsentanten, als je zuvor. Kunstkenner verschiedener Städte haben uns versichert, dass ihnen in keinem der umliegenden Länder eine so gediegene Ausstellung vorgekommen sei. Es enthält dieser Ausspruch eine neue Bestätigung der Richtigkeit der Principien, nach denen wir vorgehen. Denn bloss dem konsequenten Festhalten an dem Grundsatze: an fremde Plätze bloss persönliche Einladungen zur Ausstellung ergehen zu lassen, überdiess aber alle in Kunstrücksicht nicht genügenden Produkte zurückzuweisen, verdanken wir es, dass bei uns das Gute jedesmal die überwiegende Mehrzahl bildet, dass es nicht, wie an andern Orten, durch die Masse des Mittelmässigen und geradezu Schlechten erdrückt wird. Nur in diesem Falle ist aber die Ausstellung ein Bildungsmittel für Kunstfreunde, wie für Künstler. Auch diessmal hat das von den hiesigen Künstlern, die zugleich Vereinsmitglieder sind, aus ihrer Mitte gewählte Beurtheilungs-Comité einige zum Theil aus dem fernen Auslande uns zugesandte Bilder ohne Kunstwerth zurückweisen müssen. (Fortsetzung folgt.)

Für geehrte Correspondenten, welche mit unrichtiger Wohnungsangabe zu adressiren pflegen, die Nachricht, dass ich Friedrichsstrasse No. 245 wohne. Doch gelangt auch Alles an mich oder an die Redaktion des „Deutschen Kunstblattes" Gerichtete, ohne jene nähere Angabe, stets richtig und prompt in meine Hände.

F. Eggers.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 10. Montag, den 10. März. **1851.**

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste.

(Fortsetzung.)

Der Zimmerreihe folgend gelangen wir nun zur

Unterabtheilung B., für das Mittelalter.

Ein ansehnlicher Raum ist zur Aufstellung der mittelalterlichen Denkmäler benutzt. Während in dem eben verlassenen Locale die Werke für den Luxus und die Annehmlichkeiten des Lebens die erste Stelle in Zahl und Bedeutung einnehmen, aus denen fast überall der feinste Geschmack und die höchste Technik hervorleuchten, begegnen wir hier meist Werken, welche den tiefen Verfall der Kultur, dann die Macht der Hierarchie und endlich wiederum den mühsamen, aber doch allmählig siegreichen Kampf der wiedererwachenden Bildung mit der Barbarei bezeichnen. Zunächst fällt der Blick auf die Werkzeuge des Kultus und des Krieges. Grosse Altäre mit reichem Schnitzwerk, meist mit Darstellungen aus dem Leiden und Leben Christi, von jener charakteristischen Auffassung und Darstellung in lebhafter Färbung und reicher Vergoldung, erscheinen neben grossartigen Werken der Malerei des Mittelalters in Uebergängen von der byzantinischen Kunst zu den Anfängen der Oelmalerei, theils als Dekoration, theils als Sammlungsgegenstände. Daneben eine reiche Zahl von Beispielen der nordischen, so wie der süd-europäischen Ziegel-Architektur, namentlich in schönen Ornamenten von Lombardischen Bauwerken des 14. und 15. Jahrhunderts, unter denen wir hier nur der Arbeiten des Antonio Filarete und der Robbia erwähnen, mit einer ansehnlichen Anzahl von Mörteln und verziertem Stuck aus Bauwerken des Mittelalters. Zwischen diesen malerisch aufgestellten Werken sehen wir die anfangs roheren, dann kunstreichen Arbeiten der Waffenschmiede, Sporer und Schlosser in Gruppen und Trophäen angeordnet. Die Fenster dienen zur Aufstellung der verschiedenen älteren Beispiele der Glasmalerei. Darunter bemerken wir Scheiben aus dem Dom zu Mailand, aus Cöln und aus den vorzüglichsten Werkstätten Süd- und Nord-Deutschlands, der Niederlande und der Schweiz. Grosse Teppiche, einst zur Ausschmückung der Kirchenwände und Fürstenpaläste bestimmt, zeigen die Anfänge der europäischen Gobelin-Weberei aus den Werkstätten Italiens, der Niederlande und Deutschlands, von denen die ältesten in das 14te Jahrh. zurückreichen, die späteren an die Renaissance streifen.

Ein zweiter saalartiger Raum ist den vollendeteren Werken der mittelalterlichen Kunst und Industrie, namentlich der süd-europäischen, gewidmet.

Der Raum stellt einen italienischen Klosterhof nach Art der Atrien vor, oben offen und von drei Seiten mit Mauern umgeben, deren zwischen Wandsäulen angeordnete Nischen zur Aufstellung der Gegenstände dienen. Die vierte Wand eröffnet den Blick auf eine am Fusse des Klosterberges reizend gelegene Küstenstadt, zu deren Gärten eine breite Freitreppe hinabführt; ein mächtiges, treffliches Wandgemälde von Meisterhand. Die Architektur der Mauern liegt zwischen der Pisanischen und der unter dem Einflusse der Normannen entstandenen reich mit Marmorgetäfel geschmückten Sicilianischen. Die Säulen tragen Heiligen-Statuen, meist Werke von eigenthümlicher Schönheit, mit jener reichen und lebhaften Färbung und Vergoldung. In den Nischen stehen Sarkophage und darüber Altäre, theils plastische, theils Werke der Malerei. In der Mitte des Atriums erhebt sich eine Marmorsäule mit der Statue der Maria, eine neapolitanische Arbeit von gebranntem Thon mit Vergoldung. Mächtige Stühle mit eigenthümlichem gepresstem Lederbezug und trefflich geschnitzte Beichtstühle, mit Bildhauer- und musivischer Holzarbeit von italienischen Künstlern, umgeben die Wände. Auf Consolen erscheinen die ältesten Werke mittelalterlicher Töpferei, von den Arabischen und Spanischen Majoliken bis zu den italienischen Imitationen derselben und den vollendeteren Arbeiten des 15. Jahrhunderts in Süd- und Nord-Europa. Dazwischen plastische Arbeiten von Stein, gebranntem Thon und bemaltem Stuck, sowie auch von Holz, Elfenbein und von Metall, theils dem Einflusse des romanischen, theils dem des byzantinischen Styls angehörend. Endlich sehen wir eine reiche und sehr interessante Sammlung der ältesten Prunkgläser aus den vorzüglichsten mittelalterlichen Werkstätten Italiens. Die Wandlücken zieren als Dekoration interessante Gemälde aus den Schulen Italiens, Deutschlands und der Niederlande des 14. und 15. Jahrhunderts; und eine für die Verzierungskunst höchst merkwürdige Sammlung von Miniaturen auf Pergament.

Von hier aus zu den Räumen für die neuere Zeit gelangend, betreten wir noch einen kleinen, zwischen jenen liegenden Raum, der denjenigen Gegenständen gewidmet ist, welche durch ihre Verwandschaft und Beziehungen eigentlich zwischen dem klassischen Alterthume, dem Mittelalter und der modernen

Zeit liegen, meist Gegenstände und Modelle im sogenannten Style der Renaissance. Von hier aus gelangen wir zu der

Unterabtheilung C., für die moderne Zeit.

Diese zerfällt wiederum in drei Sektionen, von denen wir die erste, enthaltend die Sachen aus der Renaissance, zuerst betreten.

Der Besitzer glaubte theils wegen des besonderen Reichthums dieser Sektion, theils und besonders wegen der grossen Verschiedenheit der Leistungen aus dieser Epoche in Süd- und Nord-Europa dieselbe nach dieser in zwei Abschnitte theilen zu müssen. Er richtete zuvörderst einen Raum für die südeuropäische Renaissance ein; dieser zeigt eine Loggien-Anordnung mit Deckengemälden, im Styl der Raphaelischen im Vatikan. Die grossen Thüren sind durch meisterhafte Karyatiden und Friese venetianischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts geschmückt. Sarkophag-ähnliche Holztruhen, unter denen eine von Baccio Bandinelli's Meisterhand mit trefflichen Reliefs besonders bemerkbar, schmücken den Untertheil der Wände, deren Obertheile mit Werken der Plastik, Malerei und Kunstindustrie bedeckt sind. Gobelin-Bilder von der höchsten Feinheit und Vollendung in der Kunst erscheinen darunter, und unter den Werken in Marmor tritt besonders ein herrlicher Basrelief-Kopf von Michel Angulo, unter den Werken von gebranntem Thon eine Engelsstatue von Luca della Robbia hervor, daneben erscheinen treffliche Arbeiten von Stucco und Sgraffito, im Style M. Angelo's und Raphael's. Rundum auf Consolen sehen wir in grosser Vollständigkeit die interessanten Meisterwerke der italienischen Töpferei des 15ten und 16. Jahrhunderts aus den Werkstätten von Pesano, Gubbio, Urbino und den anderen grossen Fabriken, welche nach Raphaelischen Vorbildern arbeiteten, in Vasen, Schüsseln, Tellern und anderen Gefässen, auch in Platten, darunter einen Fries von Potidere da Caravaggio. In schöner Untermischung mit diesen Werken treten interessante Werke des Metallgusses und der Ciselirung, Treiberei, Gravirung, Niellirung und Emaillirung aus den bedeutendsten Werkstätten und von angesehenen Künstlern hervor. Einer Anzahl von Emailmalereien von Limoges ist wegen der nahen Stylverwandtschaft und der Vollendung ihr Platz hier angewiesen worden. In einer Reihe fein verzierter Wandschränke von alter italienischer Arbeit erscheinen die Spitzen der italienischen Glas-Industrie in einer Zusammenstellung, welche den deutlichsten Begriff von der bisher kaum geahnten Höhe dieser Kunst und von der Pracht und Feinheit ihrer Erzeugnisse gewährt, theils in Werken der Hohlglasarbeit, theils in bemalten und anders verzierten Tafeln, in Glasschmuck und Millefioren. Im Zusammenhange damit sehen wir die Werke der italienischen Steinschneider jener Zeit und insbesondere Arbeiten der geschickten Verfertiger von Gefässen aus harten Steinen. Ein mächtiger Kronleuchter von venetianischem Glase, von ebenso geistvoller Erfindung als kühner Ausführung, bestätigt mit seinen reichen Bouquets, glänzenden Emailblumen die unerreichte Höhe der venetianischen Glasmacherkunst. Kunstvolle Waffen und musivische und geschnitzte Arbeiten bekunden die sinnreiche Verwendung des Eisens, der vegetabilischen und animalischen Produkte und feingearbeitete musikalische Instrumente erinnern an die damalige Bedeutung der Musik.

Indem wir nun in den zweiten Raum der Unterabtheilung für die Gewerbe und Künste der Renaissance im Norden treten, erinnern wir daran, dass diese mehr mit der Periode zusammenfällt, welche unmittelbar auf die Entdeckung von Amerika und die Reformation folgte und aus ihr hervorging und mit dem Beginn des 30jährigen Krieges schliesst. Wie wir in dem Vorhergehenden die Werke der Wiedergeburt der Künste in Italien und Südeuropa fanden, so sehen wir hier in einer Reihe von Erzeugnissen den Einfluss der Entwickelung der Kultur unter jenen mächtigen Ereignissen diesseits der Alpen. Der deutsche Kunstfleiss ist es, dessen Erzeugnisse uns hier zunächst entgegentreten, und welche sich sofort als Produkte jener berühmten Werkstätten von Nürnberg unter dem Einflusse Dürer's und seiner Kunstgenossen und von Augsburg, Cöln und Niederrhein erkennbar machen. Auch Böhmen und Nieder-Deutschland treten mit ihren Erzeugnissen in die Reihe.

Die Dekoration des Raumes entspricht der Zeit. Eine getäfelte Holzdecke mit Cassetten bezeichnet ihren Baustyl. Ansehnliche portalartige Baue im Renaissance-Styl, zusammengefügt aus den Meisterwerken Süddeutscher Ofentöpferei, und grosse Repositorien mit den verschiedensten Erzeugnissen der Gefäss-Töpferei, in allen Variationen der harten und weichen Massen, vom Niederrheinischen Steinzeug bis zu den emaillirten Geschirren und majolikaartigen Fayençen, bedecken die Wände, Karyatiden tragen grosse Gefässe und Consolen Portraitköpfe von gebranntem Thon, unter denen wir nur die trefflich bemalte Büste eines Ritters hervorheben.

Die Thüren und Supraporten sind reich mit Jagdemblemen, Geräthschaften und Waffen bedeckt, welche die hohe Geschicklichkeit und Kunst der damaligen Arbeiter zeigt. Daran schliessen sich Gruppen und Trophäen von Waffen und Geräthschaften für den Krieg, meist Metallarbeiten, die sich durch Höhe der Vollendung in der Schmiedearbeit, Gravirung und Ciselirung auszeichnen. Werke der Kunstschlösserei, der Niellirung, Arbeiten der Stahlstecher und Aetzer, Utensilien und Werkzeuge für Künste und Gewerbe und Instrumente für Astronomie und Schifffahrt, nebst allerlei Geräthschaften und Zeichen der Zünfte füllen die Wandlücken. Eine Sammlung von Gläsern aus jener Periode, welche den grossen Abstand gegen die gleichzeitigen Arbeiten der Italiener zeigt, und Arbeiten der Schreiner und anderer Handwerker schliessen das Bild, welches durch Original-Portraits von Reisenden jener Zeit und Reformatoren eine interessante Vervollständigung erhält. (Schluss folgt.)

Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen.

Von W. Lübke.

III.

Von den flachgedeckten Basiliken leitete uns die theilweise gewölbte Laurentius-Kirche in Schöningen zu den ganz auf Gewölbe angelegten Monumenten hinüber. Unter diesen ist als eins der bedeutsamsten die Abteikirche Königslutter hervorzuheben, über die ich im Dürer-Jahrgange unseres Kunstblattes No. 20. S. 157 ff. berichtet habe. Diese Kirche ist an Grösse und Adel der Verhältnisse, an reicher Pracht der Durchführung, an Trefflichkeit des Materials und dessen Behandlung die Perle unter den Bauwerken weit und breit. Nachdem ich sie selbst wiederholt besucht habe, möge mir vergönnt sein, meinen früheren nicht auf Autopsie beruhenden Notizen noch Einiges hinzuzufügen.

Die Grundform der Kirche ist bekanntlich die der üblichen drei Langschiffe, die durch sieben Pfeilerpaare getrennt werden; eines Kreuzschiffes, auf dessen mittlerem Quadrate sich der achteckige Hauptthurm erhebt; des Chores, der mit den als Seitenchöre verlängerten Nebenschiffen zusammenhängt, und eines reichen Nischensystemes, indem ausser der Haupttribüne noch vier kleinere vorhanden sind. In den östlichen Theilen der Kirche, dem quadratischen Chor-Raume, den Ne-

benchören, den drei Quadraten des Kreuzschiffes ist das ursprüngliche gurtenlose, rundbogige Kreuzgewölbe erhalten; die tragenden Glieder sind aufs reichste und edelste gegliedert, indem Halbsäulen mit prachtvoll verzierten Kapitälen die Pfeilerecken ausfüllen, als Träger der Verstärkungen der Scheidbögen und der Kreuzgewölbe. Wäre das hier zu hoher Anmuth ausgebildete System durch alle Theile des Baues consequent beibehalten worden, so wäre diese Kirche unbedingt das edelste Produkt der romanischen Architektur in den ganzen deutschen Landen, und selbst die besten Monumente des rheinischen Gebietes, obwohl an Pracht der Ausstattung allen verwandten Anlagen Deutschlands weit überlegen, dürften sich an harmonischer, einheitlicher Durchbildung mit ihm nicht messen. Nun aber hört mit dem Beginne des Langhauses plötzlich jene feine Ausführung auf; das Mittelschiff ist kahl und einförmig, und die offenbar später eingesetzten spitzbogigen Gewölbe, deren Pilasterstützen auf barocken Konsolen unschön dicht über dem Horizontalsims ruhen, und deren Schildbögen hart in die Halbbögen der Fenster einschneiden, geben einen unerfreulichen Eindruck. In den Seitenschiffen ist nur das erste Gewölbequadrat noch in der Weise der angrenzenden östlichen Theile zierlich mit Pilaster und Halbsäulchen gegliedert; von da ab verfällt alles Uebrige gleicher Nüchternheit, und merkwürdig genug begegnet uns beim Aeusseren der Kirche gerade auf derselben Stelle die letzte Spur zierlicher Detaillirung, da die Wandflächen des Langhauses im Uebrigen kahle, unbelebte Mauermassen bieten. Mit der westlichen Vorhalle ist schon früh eine Veränderung vorgenommen worden; man gab nämlich, wie dies oftmals anderwärts geschehen ist, den westlichen Eingang, der ohnehin niemals Haupteingang war, auf, vermauerte das Portal und schuf den Raum der Vorhalle zu einer gruftartigen Kapelle um, deren niedriges rundbogiges Kreuzgewölbe auf zwei Säulen seine Stützen fand. Zwischen diesem [illegible] der Loge ist noch jetzt ein Raum vorhanden, der zur Bälgenkammer dient und dessen Tonnengewölbe das der ehemaligen Vorhalle ist. Man entdeckt an demselben noch die Spuren einer Bemalung, unter welcher wir ohne Zweifel die alte zu erkennen haben. Denn diese bauliche Umgestaltung der Vorhalle geschah in den letzten Zeiten des romanischen Styles; dafür sprechen die rundbogigen Kreuzgewölbe, die Kelchform der Säulenkapitäle und die bereits im Spitzbogen überwölbte Thür, die aus dem Mittelschiffe hineinführt. Gegenwärtig ist eine Untersuchung dieser Gemälde nicht ausführbar. Das schon von mir erwähnte seltsam gestaltete Haupt-Portal hat leider viele Verstümmelungen erfahren; bei einer genaueren Durchforschung der Kirchenräume erst entdeckte ich in einigen durcheinandergeworfenen Steintrümmern die Tatze des einen Löwen, welche den Oberkörper eines zierlich gelockten Kindes gefasst hält; wahrscheinlich war dem anderen Ungethüm ein ähnliches Bild beigegeben. Die Stellung der Löwen ist nicht, wie in den meisten italienischen Kirchen, dem Herantretenden entgegengewendet [1]), sondern einander zugekehrt, wie an der Kathedrale von Cremona und S. Quirico bei Sienna. Das Material der Kirche ist ein vortrefflicher Kalkstein, den die Steinbrüche des nahen Elms bieten; die grossen sorgfältig bearbeiteten Quadern sind sehr genau zusammengefügt, die Fugen äusserst schmal, und an dem ganzen Mauerwerke vermag auch die schärfste Untersuchung keinen Riss zu entdecken. Länge der Kirche 233 F. rh., grösste Breite 110 F. Der prachtvolle Kreuzgang gehört, seiner graziösen Detailbildung nach, den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts an.

Gehen wir nun zu dem nicht viel später erbauten Braunschweiger Dom über, den Heinrich der Löwe von 1172 bis 1194 neu umbaute, so finden wir hier zwar nicht die zierliche Detaillirung der östlichen Theile von Königslutter, aber auch nicht die unorganische Anlage des Langhauses. Ist demnach der Eindruck ein strengerer, minder malerischer, so zeigt dafür auch der Gewölbebau eine höhere, consequentere Durchbildung. Die Krypta, die sich von der alten Anlage her noch vorfand, wurde mit in den Plan des Neubaues aufgenommen; der bedeutend erhöhte Raum des Chores und der Querarme erhielt seinen Hauptschmuck in den vor einigen Jahren aufgefundenen und ungeschickt restaurirten Wandgemälden. Im Langhause wurde, mit Ueberschlagung je eines Pfeilers, der nächstfolgende durch einen Pilastervorsprung verstärkt, der den Gewölben zur Stütze diente; vier Gewölbequadrate bilden demnach das Mittelschiff. Durch das Weglassen der Ecksäulen wurde der Ornamentik jeder Raum zur Entfaltung abgeschnitten. Der Mangel des Dekorativen wird aber, wie gesagt, durch den Fortschritt des Constructiven aufgewogen. Später erhielt der Dom zu den vorhandenen Nebenschiffen noch zwei neue gothische.

Wie erfinderisch man in diesen Gegenden war, den Gewölbebau umzugestalten und fortzubilden, mit wie reger Theilnahme man das an andern Orten bereits Gültige bei sich einzubürgern suchte, wird noch klarer werden, wenn wir nun eine andere Kirchen-Anlage den früheren hinzufügen, die wieder in anderer Weise durchgeführt ist. Es ist die kleine Templerkirche zu Süpplingenburg. Dieser Stammsitz eines der ältesten sächsischen Grafengeschlechter liegt in der Mitte zwischen Königslutter, Marienthal und Helmstädt auf einem Wiesengrunde, zwischen Gebüsch ganz versteckt, und da auch das kleine auf der Durchschneidung von Langhaus und Querschiff angeordnete Glockenthürmchen kaum aus den Bäumen hervorragt, so entgeht dem spähenden Blicke des kunstforschenden Wanderers leicht ein Denkmal, das bei genauerer Prüfung gleichwohl des Interessanten Mancherlei bietet. Schon bei der Vertreibung der Templer im Anfange des 14. Jahrhunderts (circa 1320) mögen die meisten urkundlichen Schätze der Stiftung verloren gegangen sein, so dass es über die Baugeschichte der Kirche an Daten gänzlich fehlt. Das Eine wissen wir durch H. Meibom's Chronik, dass Lothar von Süpplingenburg, der deutsche Kaiser, im Jahre 1130 sein Stammgut den Tempelherrn schenkte. Das Aeussere der Kirche spricht auch für diese Zeit der Erbauung; zugleich aber redet es in deutlichen Spuren von einer späteren baulichen Veränderung, von welcher die geschriebenen Nachrichten schweigen. Die Mauermassen sind nämlich in der hergebrachten Weise durch Lisenen und Halbsäulchen gegliedert, welche oben durch einen Rundbogenfries horizontal verbunden werden; die Mauern des Kreuzschiffes sind ausserdem durch einen in halber Höhe angebrachten Rundbogenfries in zwei Stockwerke getheilt. Jener obere Fries aber, der regelmässig dicht unter der Dachlinie sich befindet, liegt hier 5 Fuss circa unter dem Anfange des Daches, und da wo die Rundbogen nicht mehr sich erhalten haben, zeugen die Konsolenköpfe von seinem früheren Vorhandensein. Man hat also einmal Querschiff, Chor und Mittelschiff der Kirche bedeutend erhöht. Der Grund für diese Umgestaltung wird beim Eintritte ins Innere gleich augenscheinlich: das ganze Innere ist gewölbt, und da aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich die kleine Kirche flach gedeckt war, so musste man des Ueberwölbens wegen die Grundmauern überhöhen. Welche Ursache des Neubaues vorgelegen hat, lässt sich freilich nicht ermitteln. Das Mittelschiff besteht aus drei Gewölbquadraten,

1) So an San Zenone und der Kathedrale zu Verona, San Donino bei Parma, der Kathedrale von Trient, Sta Maria in Toscanella, den Kathedralen zu Monza und Modena und, doch hier ohne Säulen, San Pietro in Spoleto.

indem, wie am braunschweiger Dom, mit Uebergehung eines Pfeilers der jedesmal folgende ausser seiner Funktion als tragendes Glied der Arkadenreihe noch für die Bestimmung eines Gewölbträgers ausgebildet ist. Was jedoch dort einem Pilaster übertragen wurde, wird hier von einer kräftigen vom Boden aus aufsteigenden Halbsäule geleistet, von deren Kapitälgesims die ziemlich breite undetaillirte Quergurte in kaum merklichen Spitzbogen emporsteigt. Nebengeordnete Konsolen stützen die rundbogigen, im Querschnitt halbrunden Kreuzgurte, deren Schlusssteine verschieden gebildet sind. Die vier grossen Eckpfeiler der sogenannten Vierung sind mächtiger gebildet und reicher detaillirt. An jede der einander zugewandten Pfeilerflächen legt sich eine sehr kräftige Halbsäule, welche die als starke Wülste geformten rundbogigen Quergurte trägt. Diese sechs grossen Halbsäulen haben ihre attische Basis (ohne Eckblatt) in einer Höhe von etwa 8 Fuss vom Boden, von da ab ist der untere Theil pilasterähnlich und zeigt die Spuren ehemals angeordneter Balustraden. In die Pfeilerecken schmiegen sich dünnere Halbsäulen, von welchen die Kreuzgurten ausgehen. Dieselbe Gewölbekonstruktion zeigen die Seitenquadrate des Querschiffes. Nur der um wenige Stufen erhöhte quadratische Chorraum hat auf Kragsteinen von einfacher Form ein gurtenloses rundbogiges Kreuzgewölbe. Spitzbogig sind dagegen die Arkadenbogen des Langhauses. Auch die Seitenschiffe sind überwölbt, und es fehlt auch hier nicht an einer feineren Detaillirung. An der Wand sind den Arkadenpfeilern gegenüber Pilastervorsprünge angebracht, denen ähnliche Verstärkungen an den Arkadenpfeilern entsprechen, welche als Gewölbträger auch im Mittelschiffe durch eine Halbsäule verstärkt waren; an den übrigen Pfeilern vertritt die Stelle des Pilasters ein einfacher Kragstein. Die breiten Quergurte der Seitenschiffe sind im Halbkreisbogen gespannt; die Gierungen der hier befindlichen Kreuzgewölbe treten nur in der unteren Hälfte scharf hervor, während nach dem Schlusse des Gewölbes zu die einzelnen Kappenflächen in einander übergehen. Das Fehlen des Horizontalsimses, so wie die paarweise Gruppirung der kleinen romanisch gebildeten Fenster zeugt von der Consequenz, mit welcher hier das Prinzip des Gewölbebaues alle Bautheile durchdrungen hat. Bemerkenswerth ist noch, dass, während jeder Querschiffarm seine Absis hat, das Hauptchor, durch ein grosses gothisches Fenster erhellt, geradlinig abschliesst. Nicht die mindeste Spur einer ehemaligen Hauptaltartribüne war mir zu entdecken möglich. Die ganze architektonische Anlage bestimmt mich, den Bau, wie er hier vorliegt, in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts zu setzen. Das Material der Kirche sind kleine unregelmässig geformte und verbundene Feldsteine; nur die Ecken und Fenstereinfassungen sind aus Sandsteinquadern gebildet. Die Länge der Kirche beträgt im Lichten 124 Fuss, die grösste Breite 78 Fuss.

(Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

La renaissance des arts à la cour de France par le Comte de Laborde. Tome premier, peinture. Paris chez L. Potier. 1850. XLVIII und 563 Seiten.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Der erste, sehr ausführliche Aufsatz (S. 1—150), welcher darauf folgt, ist *„les trois Clouet"* überschrieben. Der Verf. nimmt indess Veranlassung, sich in demselben auch über viele andere Gegenstände der Kunst auszusprechen. Wenn er, von der Kunst im Allgemeinen sprechend, nur dem Orient, Griechenland und Italien, und ausserdem Frankreich im 13. Jahrhundert Schulen von einem schöpferischen Geist und von bedeutendem Einfluss zugestehen will, so wird ihm hierin in Betreff auf Griechenland und Italien wohl zwar Niemand widersprechen, wenn er aber sich ferner äussert, dass die übrigen Schulen nie von dem Genius der Kunst begeistert gewesen, so muss ich offenherzig bekennen, dass mir aus den Werken der van Eyck und ihrer grössten Schüler, wie aus denen des Albrecht Dürer und Hans Holbein ungleich mehr des echten Kunstgeistes entgegenleuchtet, als in Allem, was ich bisher von orientalischer Kunst, inclusive Aegypten zu Gesicht bekommen habe. Jeder, dem die Kunstgeschichte nicht fremd ist, wird die Ansicht des Verf. theilen, dass die Malerei in Frankreich durch den Einfluss der Brüder van Eyck von conventionellen zu naturgemässen Formen gelangt ist, wenige aber möchten ihm in der Behauptung beistimmen, dass diese naturwahren Formen bei den van Eyck und ihrer Schule in nichts Anderem bestanden, als einen in den Verhältnissen etwas kurzen, etwas rothbäckigen und etwas gemeinen Typus sehr getreu wieder zu geben. Bei dem grössten Theil des Genter Altars, bei der Mehrzahl der Bilder Rogier van der Weyden des älteren und vollends des Memling ist dieses durchaus nicht der Fall. Billigerweise hätte der Verf. das allen ausgezeichneteren Bildern dieser Schule innewohnende tiefe innige und naive religiöse Gefühl als ein Hauptmoment derselben geltend machen müssen. Allerdings ist dem Verf. zuzugeben, dass in den französischen Nachahmungen dieser Richtung die Verhältnisse meist schlanker, die Form der Köpfe edler, die Motive graziöser sind, häufig aber geschieht dieses auf Kosten der Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit. Sehr richtig wird die mattere und blassere Farbe des Fleisches, der allgemeine Silberton als eins der Kennzeichen angegeben, wodurch man französische Malereien dieser Kraft, Klarheit und mehr die warme Farbenleiter vorherrscht, unterscheiden kann, wie ich mich durch die genaue Vergleichung einer sehr grossen Zahl von Miniaturen in Manuscripten in beiden Schulen überzeugt habe.

Unter den niederländischen Malern, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an den Hof von Frankreich gezogen wurden, befand sich auch ein Jehan Clouet, der noch, wie eine vom Verf. beigebrachte Quittung beweist, im Jahre 1475 für den Herzog Carl den Kühnen von Burgund 26 Felder auf Flaggen bemalt hatte. Dem Namen nach scheint er ein Wallone gewesen zu sein. Später hat er nach dem Verf. in Tours, dem damaligen Sitze des französischen Hofes, gelebt. Ueber seine dort ausgeführten Arbeiten scheint aber nichts bekannt zu sein, denn der Verf. führt nur noch an, dass ihm gegen 1485 ein Sohn geboren worden, welchem er denselben Vornamen Jean gegeben hat. Dieser muss sich schon früh in dem Fache der Bildnissmalerei, welchem er sich widmete, ausgezeichnet haben, denn aus einem Zahlungsvermerk, welchen der Verf. giebt, geht hervor, dass er bereits im Jahre 1523 als Maler des Königs mit 240 Livres angestellt war und den Titel Kammerdiener hatte. Aus einem anderen Vermerk derselben Art erhellt, dass er im Jahre 1536 sich noch in derselben Stellung befand. Andere ähnliche Documente beweisen, dass ihm manche Bildnisse noch besonders bezahlt worden sind, und aus einem vom Jahre 1529 ergiebt sich, dass er für den König Franz I, der ein ebenso grosser Freund der Kunst als der Frauen war, wie früher Jan van Eyck für den Herzog Philipp den Guten von Burgund, Bildnisse von Geliebten gemalt hat, deren Namen auf Befehl des Königs in dem Document unterdrückt worden sind. Aus diesen urkundlichen Nachrichten er-

fahren wir auch die Entstehung des Beinamens **Jannet**, welchen sein bisher in der Kunstgeschichte allein bekannter Sohn **François Clouet** führt. Der Vorname seines Vaters Jean wird nämlich in Jehannet erweitert und dann wieder zu Jannet zusammengezogen, welcher Zuname dann dem Sohne blieb. Nachdem der Verf. so das Geschichtliche über diesen Meister zusammengestellt, bleibt es noch übrig, seine Art und Werth als Künstler durch noch vorhandene Werke festzustellen. Der Verf. führt als Arbeiten von ihm zwei Bilder an. Das eine, welches den König Franz I. zu Pferde in voller Rüstung darstellt, ist ein Miniaturgemälde in der Gallerie des Uffizii zu Florenz, und dort irrig dem Hans Holbein beigemessen. Als ich mich im Jahre 1841 in Italien aufhielt und dort mit grosser Anstrengung das Material zu einem ähnlichen Buche, wie über die Sammlungen in England und Paris, ausarbeitete, welches indess wegen Mangel an Interesse an ernsten Forschungen über Kunst in Deutschland nicht hat zur Veröffentlichung gelangen können, habe ich zu jenem Bilde in Florenz bemerkt: „Feinste Miniatur des Janet, so ich kenne, höchst meisterlich!“ Wenn ich damit natürlich den damals allein bekannten François Clouet gemeint habe, so muss ich doch dem Verf. durchaus beistimmen, wenn er es seinem Vater, dem Jean Clouet, beimisst, denn auch mir ist daran das Bestimmtere in den Umrissen, das Alterthümlichere in der ganzen Kunstform, als an den mir sonst bekannten Miniaturbildnissen des François Clouet, aufgefallen, welches der Verf. hervorhebt. Eine alte Copie dieses köstlichen Bildchens führt der Verf. in der Sammlung des Herrn Sauvageot in Paris an. In dieser Form hat der Meister viele, zum Theil sehr geschickte Nachahmer gefunden, wie verschiedene höchst vollendete und zierliche Miniaturbilder von französischen Königen, Prinzen und anderen vornehmen Personen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beweisen, welche [illegible] in den Händen von Liebhabern angetroffen habe. Das andere Bild stellt denselben König als halbe Figur in Lebensgrösse dar und befindet sich jetzt unter der Benennung: *„Portrait du temps“* in dem Saale der Könige des Museums von Versailles. Der Verf. weist aus den früheren Catalogen nach, dass es vordem schon unter dem Namen Janet sich in Fontainebleau befunden hat, und nach der Kritik, welche er davon giebt, weicht es entschieden von den Bildern des François Clouet ab, und gehört wohl sicher dem Jean an[1]). Der blasse Ton des Fleisches, die sehr ins Einzelne gehende, den Miniaturmaler verrathende Ausführung, welche der Verf. als characteristisch hervorhebt, verbunden mit meiner Kenntniss des obigen Bildchens in Florenz, lassen mich diesem Künstler mit hoher Wahrscheinlichkeit drei andere, und zwar weibliche Bildnisse beimessen. Das eine derselben, in der reichen Sammlung des Schlosses Hamptoncourt befindlich, stellt lebensgross in halber Figur Leonora, die Schwester Kaiser Carl V, vor, welche 1530 in zweiter Ehe mit Franz I vermählt wurde. Sie ist reich gekleidet und hält in der Linken einen Brief ihres Bruders, des Königs Philipp II von Spanien, mit der Aufschrift im Spanischen: „An die Königin, meine Schwester“. Das Bild wird dort dem **Janet**, womit natürlich **François Clouet** gemeint ist, beigemessen, weicht aber von ihm durch die grössere Tiefe und Sättigung des Silbertons, eine grössere Weiche der Verschmelzung und eine gewissenhaftere Ausführung der Einzelheiten ab, und stimmt in der Behandlung nahe mit dem Bildchen in Florenz überein. Leider ist der Kopf angegriffen. Fast dasselbe Bild, jedoch nur etwa zwei Drittel lebensgross, aber besser erhalten, und von grosser Feinheit ist im Besitz eines höchst gebildeten Kunstfreundes, des Regierungsraths von Minutoli zu Liegnitz in Schlesien. Ein drittes Bildniss derselben Fürstin, im Besitz des Hrn. Sellières zu Paris, hält der Verf. für eine alte Copie nach Jean Clouet. Das dritte und bei weitem das schönste dieser Gemälde ist aber ein Bildniss der Margaretha von Valois, Schwester Franz I, ebenfalls halbe Figur in Lebensgrösse, in der Royal-Institution zu Liverpool. Ihr Haar ist mit einem reichen Netz, worüber ein Hut von dunkelblauem Sammet, bekleidet. Von derselben Farbe ist auch ihr Mieder, mit weiten, weissen Ober-, rothen Unterärmeln. Die Linke ruht auf einem Tisch mit grünem Teppich, auf der Rechten hält sie einen grünen Papagei. Dieses früher dem Lionardo da Vinci beigemessene Bild erschien mir während meines Aufenthalts in Liverpool im Jahre 1835 bei dem Silberton, der feinen Modellirung, den meisterlich gezeichneten Händen ein Werk des Holbein aus der Zeit, wie das noch bis heut in der Gallerie zu Dresden ebenfalls dem Lionardo beigemessene Bildniss des Thomas Morett, Goldschmied Heinrich VIII. Nachdem ich in den letzten funfzehn Jahren durch ein eifrig fortgesetztes Studium mein Auge für die Eigenthümlichkeiten der Meister noch mehr geschärft habe, fiel mir während meines Besuchs von Liverpool im Jahre 1850 die grosse Uebereinstimmung jenes Bildes mit denen der Königin Leonore auf, und ich zweifle nach den von dem Verf. gegebenen historischen Nachrichten nicht mehr, dass dieses schöne Bildniss ein besonders ausgezeichnetes Werk des **Jean Clouet** ist[1]), welches allerdings in der Feinheit der Modellirung auf einen gewissen Einfluss des Lionardo da Vinci deutet, auf den auch der Verf. hinweist, sei es, dass Janet sich am Hofe Franz I mit jenem grossen Künstler persönlich berührt hat, oder, was wahrscheinlicher, dass Bildnisse desselben, wie die Monna Lisa, oder die sogenannte *belle ferronniere*, welche er nothwendig zu Fontainebleau gesehen haben musste, auf ihn eingewirkt haben. Desungeachtet haben die Bildnisse des Jean Clouet, im Vergleich mit der ganz freien, ja ausgelassenen italienischen Kunst, wie sie von Meistern wie Primaticcio und Rosso in Fontainebleau ausgeübt werde, wie der Verf. bemerkt, etwas Alterthümliches und Gothisches. Dieses beweist für ihn, dass er nicht, wie die meisten französischen Künstler seiner Zeit, sich von der beliebten Nachahmung der italienischen Schule fortreissen liess, sondern sich mit Erfolg bestrebte, den Character der nationalfranzösischen Schule festzuhalten. Dass aber auch der König ihn ungeachtet seiner Vorliebe für die italienische Kunst in solchen Ehren hielt, legt auch wieder ein sehr günstiges Zeugniss für den allgemeinen Standpunkt dieses Herrn in Dingen der Kunst ab. Bei einer Digression, welche der Verf. darauf zur Verherrlichung dieses Königs als Beschützer der Künste macht, ist das grosse Verdienst desselben als solcher unter allen der Kunstgeschichte nicht ganz Fremden so allgemein anerkannt, dass er nicht nöthig gehabt hätte, den **Lionardo da Vinci** in den Armen desselben sterben und in Betreff der berühmten Bilder von Ra-

1) Denon hatte es irrig von der Hand des **Jan Mabuse** gehalten. Wenn der Verf. indessen meint, dass Mabuse lediglich als Nachahmer italienischer Manier berühmt gewesen, so irrt er, denn dieser Maler war vor seiner Reise nach Italien einer der besten Meister seiner Zeit in der Weise der Schule der van Eyck, und so berühmt, dass er in England Bildnisse der Kinder Heinrich VII., so wie die von König Jacob von Schottland und seiner Gemahlin in der Sammlung des Schlosses Hamptoncourt ausführte. In dem Silberton und auch sonst zeigen diese allerdings eine gewisse Verwandtschaft zu den Portraiten des Jean Courtois und machen das Urtheil jenes berühmten Kenners begreiflich.

1) In dem gedruckten Catalog über jene Sammlung zu Liverpool wird es jetzt dem Janet, d. h. dem François Clouet, beigemessen, von dessen beglaubigten Bildern es indess in jedem Betracht sehr abweicht.

phael, die grosse heilige Familie und den grossen Engel Michael im Louvre, die als irrig erkannte Erzählung des Vasari zu wiederholen. Es ist nämlich nachgewiesen worden, wie auch der Verf. selbst eingesteht, dass, als Lionardo am 2. Mai 1519 auf dem Schlosse Clou zu Amboise starb, der König sich dort nicht befinden konnte, so wie seit mehreren Jahren durch das Werk von Gaye (Carteggio Th. II. S. 146) bekannt ist, dass jene Bilder von Lorenzo von Medici, Herzog von Urbino, bei Raphael bestellt und von ihm dem Könige Franz I zum Geschenk gemacht worden sind. (Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

Berlin, im März. Von den für die Schlossbrücke bestimmten kolossalen Marmorgruppen sind, ausser einer bereits fertigen, drei andere ihrer Vollendung so nahe, dass sie bestimmt zum Mai abgeliefert werden können. Es wäre sehr zu wünschen, dass diese Bildwerke, die aus den Werkstätten der Herren Drake, Müller, Wiechmann und Emil Wolff hervorgehen, zugleich an dem Tage der Enthüllung des grossen Friedrichsdenkmals, welche uns im Mai bevorsteht, mit aufgestellt würden. Dieses grossartige Monument ist nunmehr vollendet; die einzelnen Theile stehen im Giesshause zur Schau. In dem Bretterhause am Ausgange der Linden, wo die Statue sich erheben wird, sieht man schon den untersten Theil des Fussgestells, aus dem schönsten, polirten Granit bestehend, so wie die Vorrichtungen zur Aufstellung des Denkmals.

Madrid. In der Verlassenschaft eines Mannes, der unter dem Namen tio (Onkel) Saturno bekannt war, hat sich auch ein grosses metallenes und vergoldetes Crucifix, so wie 6 grosse Candelaber derselben Art gefunden, welche Ferdinand VII. bei einem der bedeutendsten Künstler bestellt hatte, um sie entweder dem Escorial, oder der Abtei der Granja (S. Ildefonso) zu verehren. Der König starb vor der Vollendung, und die Stücke blieben dem Künstler, der sie, aus Noth, dem Saturno für 19 Unzen (Louisd'or) verkaufte. Gegenwärtig hat man ein Gebot von 4000 Piastern verworfen. (B. N.)

London. Die Einwohner von Bury, Sir Rob. Peel's Geburtsort, lassen seine Statue in Erz, nach Baily's Modell, giessen. (B. N.)

Novitätenschau.

Verzeichniss der Sammlung von Oelgemälden und anderen Kunstgegenständen im Besitz des Kunsthändlers G. Weiss, welche den 24. März 1851 zu Dresden versteigert werden sollen. 31 Seiten. 8°. (Durch alle Buch- und Kunsthandlungen, in Leipzig durch R. Weigel, zu beziehen.)

Das Verzeichniss ist von Frenzel dem Jüngern abgefasst, der der Beschreibung jedes Kunstgegenstandes einige Worte zur Charakterisirung beifügt und den Zustand der Gemälde besonders angiebt. Dem Vorwort entnehmen wir, dass der bisherige Besitzer, Kunsthändler Weiss, den Verkauf wegen gänzlicher Geschäftsaufgabe beschlossen hat. Der Katalog führt 128 Gemälde, 4 plastische Kunstgegenstände und 2 Handzeichnungen auf. Die Gemälde sind von älteren und neueren Meistern aus verschiedenen Schulen; wir begegnen, nach der Angabe des Verfassers, Namen, wie Bassano, Ferd. Bol, Borgognono, Paris Bordone, Caravaggio, Cima da Conegliano (von diesem sind als Merkwürdigkeiten der Sammlung zwei Bilder, „Madonna mit dem Kinde“ und „Darstellung Jesu im Tempel“ angeführt); B. Denner, Schule von van Dyk und van Eyck, Rafaell. del Garbo, Guercino (von diesem wird ein „erblindeter Tobias“ besonders hervorgehoben); G. Honthorst („Cimon an der Brust seiner Tochter im Gefängniss“ und „männliches Portrait“); J. Jordaens, G. Lairesse, P. Liberi, Bernardini Luini(?); eine „Madonna mit dem Kinde“, einer alten Inschrift nach als Lionardo bezeichnet (?); F. Millet, ferner dem Katalog nach ein Murillo, „Hirt einem Knaben auf der Schalmei vorblasend“, wo der Kopf des Knaben den Meister deutlich zeigen soll; zwei angebliche N. Poussin's („Ruhe der h. Familie in einer Landschaft“ und „Christus auf Wolken von Engeln getragen“); A. Pynacker, Guido Reni, Giulio Romano („Bacchanal“), Andrea del Sarto („gefesselte Gefangene vor einem Marterwerkzeug“, welches gut erhalten und aus des Meisters bester Zeit sein soll); mehrere Schiavone's, ein männliches Portrait von Tintoretto, ein „Wettrennpferd“ von Verboeckhoven, Landschaft von J. Vernet und manches Andere.

Catalogue de la troisième partie du célèbre cabinet de gravures et eau fortes de feu Mr. Jean Gisbert Baron Verstolk de Soelen. Amsterdam. W. Willems. 120 Seiten. 8.

Wir machen die Freunde des Kupferstichs auf diese dritte Abtheilung des Katalogs der köstlichsten fast aller Privatsammlungen von Kupferstichen, Radirungen etc. des verst. holländ. Ministers Baron Verstolk van Soelen aufmerksam. Es ist so ziemlich die letzte bedeutendere Kunstsammlung des vormals an Kunstschätzen so unendlich reichen Holland, deren letzte Partie nun nächstens durch öffentliche Versteigerung zerstreut werden wird. Vieles stammt aus der Sammlung des Grafen Fries in Wien, welche vordem in Holland versteigert worden ist. Aus nachfolgenden Notizen möge man auf die Reichhaltigkeit der Sammlung schliessen.

Holländ. Schule (1410 Nummern in 38 Portefeuilles) enthält bis jetzt noch nirgends erwähnt und unbekannt; Paul Potter, darunter 5 verschiedne Stücke, Pferde, erster Abdruck vor der Retouche, selten; der Kuhhirt, erster Abdruck; der Zabucaya, sehr selten, fast einzig; J. le Ducq, Sujets von Hunden, Probedrucke vor den Nummern, noch unerwähnt, sehr selten; gebirgige Landschaft, nirgends erwähnter Stich, sehr selten, J. van der Meer der Jüngere, J. Ruisdael, unter Andern die vier Landschaften: die kleine Brücke, die beiden Bauern mit dem Hunde, die Hütte auf dem Hügel und besonders die Reisenden, äusserst selten und unerwähnt; W. de Heusch verschiedene schöne und seltne Blätter, darunter der Maulthiertreiber, vor der Schrift, unicum; zwei kleine Landschaften, noch unerwähnt; Ph. Wouwerman, das Pferd, von grösster Seltenheit; D. Stoop, ein Mann mit mehreren Windhunden, unbekannt; B. Breenberg, das Werk, in welchem die Ruinen Roms, das Portrait des Meisters u. A., 31 Blätter, sehr selten; J. den Uyl, der Ochs und der Hammel; J. van der Does, Gruppe von fünf Hämmeln, schöner Probedruck von äusserster Seltenheit; G. Neyts Landschaften mit Figuren, 8 Blätter; C. Michel Sweers, vier Portraits, noch nirgends aufgeführt; Cor Mattne, drei unerwähnte Landschaften, äusserst selten; R. van den Hoecke, Landschaften, Soldatenleben, 18 Blätter; J. van Nickelen, zwei kleine Landschaften, ausgezeichnete Probedrucke; Landschaft von einem Bache durchschnitten, nirgends erwähnt, äusserst selten; N. Berchem viele seltne Stücke, darunter eine kleine Platte mit grossem Rande, drei Hammel- und Widderköpfe, von höchster Seltenheit, nirgends erwähnt; J. Brosterhuis acht Landschaften, äusserst selten; eine überreiche Anzahl von Rembrandt, 400 Nummern in 12 Classen eingetheilt; darunter Portrait R.'s in reichem Mantel, man sieht

nur den Kopf, die Haare und den Hut, fast einzig; der gute Samaritan, von höchster Seltenheit; allegorisches Grabmal, erster und schöner Probedruck auf Chin. Papier; kleine polnische Figur, fast einzig; das Bett à la Françoise, von grösster Seltenheit; der Mönch im Korn, schöner und sehr seltner Probedruck; der Schalk, schöner Probedruck; ferner 29 Landschaften, eine sonst nirgend zusammengebrachte Anzahl, darunter Stücke von höchster Schönheit und Seltenheit; unter den Portraits das von Clément de Jonge, erster und vorzüglicher Probedruck, auf Chin. Papier, sehr selten; von Jean Lutma, vor den Kreuzlagen des Hintergrundes und vor den Namen Lutma's und Rembrandts, äusserst selten, erste Skizze; von Polling, erster, unbekannter Probedruck von höchster Seltenheit. Ferner Werke von C. Visscher, darunter besonders eine reiche Anzahl von schönen und seltnen Portraits, von denen viele in ersten Abdrücken (190 Nummern). — Sodann die flamändische Schule in 402 Nummern; darunter vor Allen A. van Dyk, 26 Blätter radirter Portraits, von ausgezeichnetster Schönheit, darunter grösste Seltenheiten; ferner das äusserst seltne und kostbare Werk A. Dürer's aus der Sammlung von Abraham Ortelius, 1824 aus der Fries'schen Versteigerung erstanden, bestehend aus Portraits, biblischen, Madonnen- und Heiligen-Figuren, worunter von allergrösster Seltenheit S. Hieronymus (kleine runde Platte), S. Genoveva und Veronika; sodann Profan-Darstellungen.

Kunstvereine.

(Fortsetzung des Berichts über den Kunstverein in **Böhmen.**)

Der Absatz der Eintrittskarten beweist, dass die Bewohner unserer Stadt den Werth der ausgestellten Kunstwerke gebührend zu würdigen gewusst haben. — Für 15,948, eben so viele Besuche darstellende

Eintrittskarten wurden gelöst	1594 Fl.	48 Xr.
für 4988 Kataloge	343 „	12 „
im Ganzen daher	1938 „	— „ C. M.

oder um 670 Fl. 6 Xr. mehr als im vorigen Jahre, und die Ausstellungseinnahme ist nur um 73 Fl. 8 Xr. hinter der des bisher in dieser Beziehung günstigsten Jahres zurückgeblieben. Allerdings hat sich der Ausschuss theils durch den allgemeinen Wunsch, theils durch die Nothwendigkeit, nebst dem Deficit des Jahres 1848 die durch die Entwerthung unseres Papiergeldes bedeutend gesteigerten Transportkosten sicher hereinzubringen, bewogen gefunden, die Ausstellung diesmal eben so wie in jenem günstigsten Jahre bis zum 31. Mai, d. i. um 10 Tage zu verlängern. Aber auch, wenn wir den Ertrag dieser Zeit in Abschlag bringen, beträgt die Einnahme immer noch 1631 Fl. — oder um 363 Fl. 6 Xr. mehr als im vorigen Jahre.

Ich glaube nicht, dass der Ankauf irgend eines früheren Jahres so viele wirklich ausgezeichnete Kunstwerke, die selbst dem strengsten Kunstrichter und schärfsten Kritiker ein willkommener Gewinn sein werden, zur Verlosung gebracht hat, wie diesmal.

Für den Verein wurden erkauft: Ernte-Landschaft, von Schleich in München. — Morgen-Landschaft, von Rauch in Düsseldorf. — Partie am Bodensee, jenseits das Rheinthal, von Heinlein in München. — Campo del Servi in Venedig, von Vermeersch in München. — Vorüberziehender Regen, Partie aus dem baierischen Gebirge, von Steffan in München. — Partie am Kochelsee im baierischen Gebirge, von Seidel in München. — Partie am Königsee, von Hawránek in Prag. — Ein Kuhstall, von F. Voltz in München. — Waldlandschaft, von Brechler in Prag. — Der todte Heiland am Kreuze, von Ittenbach in Düsseldorf. — Korfu mit dem Gebirge von Epirus, von Rottmann in München. — Ungarisches Fuhrwerk, von J. A. Klein in München. — Abend an der französischen Küste, von Mevius in Düsseldorf. — Angehendes Gewitter, Partie bei Ossegg, von Liebm in Prag. — Das Moldauthal bei Friedberg, von Kautsky in Prag. — Ein Theil der Stadt Rosenberg in Böhmen, von Kautsky in Prag. — Landschaft mit Eichen von M. Zimmermann in München. — Gebirgslandschaft, Aussicht von einer Hochalpe, von Schleich in München. — Dorf in der Eifel, von Pulian in Düsseldorf. — Ein Fischerboot bei Mondbeleuchtung, von Tank in München. — Morgenlandschaft, von Brechler in Prag. — Einsiedelei Skalitz bei Leitmeritz, von Waraus in Prag. — Das fünfte Kind, von Riebter in Düsseldorf. — Abendlandschaft, Heimkehr, von Lange in München. — Küste der Bretagne, von Schmidt in Berlin. — Politiker, von Hübner in Düsseldorf. — Die Rettung einer Frau und ihres Mädchens durch einen Hund und Mönche des St. Bernhards-Hospizes, von Bischoff in München. — Ruhe bei der Klopfjagd, von Hobe in München. — Sommernachmittag in der Nähe von München, von Hellmayer in München. — Abenddämmerung, von Beckmann in München. — Ein Freischärler aus Schwaben, von Kirner in München. — Partie aus dem Elbegrund im Riesengebirge, von Zenker in Prag. — Partie im Böhmerwalde, von Haushofer in Prag. — Der erste Unterricht im Waidwerke, von E. Hess in Brüssel. — Ein Mönch in seiner Zelle, von Beer in München. — Häusliche Scene, von Schleiden in München. — Gegend bei Salzburg, von Stephan in Prag. — Die Frauenkirche in Nürnberg, von Eibner in München. — Eine Heuerndte, von Hahnenschaden in München. — Die Urwähler, Aquarelle von Martin in München. — F. Z. M. Graf Schlik, Gypsstatuette von Seidan in Prag. — Eine Thurmwache, von Laufberger in Prag. — Zizka nach der Schlacht bei Sudomeric, an der Leiche seines Freundes Brenek von Swihow, von Jawurek in Prag. — Das Ständchen, von Dworák in Leitomischl. — Feierabend an der Leinwandbleiche, von Dworák in Leitomischl. — Partie aus dem Böhmerwalde von Kraupa in Prag. — Winterlandschaft nach Sonnenuntergang, von Langko in München. — Dante, von Müller in Prag. — Kirchenruine in einem Walde, von Würbs in Prag. — Partie bei Lambach, von Wolf in Prag. — Thal hinter dem Gosa-See, von Kratochwil in Prag. — Abenddämmerung, von Hilbert in Prag. — Gruppe gefangener Honvéds, von Swoboda in Prag. — Abend am Mönchsberg bei Salzburg, von Kratochwil in Prag. — Im Ganzen 54 Kunstwerke um 7761 Fl. 30 Xr.

Wir haben diesmal zum Ankaufe für den Verein 1159 Fl. 44 Xr. mehr als im vorigen Jahre verwandt, und 9 Gegenstände mehr erkauft. Bei dem Stande von 3291 Aktien hätten wir diesem Zwecke ohne die fortdauernde Entwerthung unserer Banknoten freilich einen noch grössern Betrag widmen können. Im Jahre 1844—45 betrug bei einem Aktienstande von 3149 Mitgliedern die Ankaufsumme 8422 Fl. 29 Xr.; dies Jahr, trotz des Mehrabsatzes von 142 Aktien, wie gesagt blos 7876 Fl. 26 Xr.; also noch immer um 546 Fl. 3 Xr. weniger. Jene Entwerthung hat auf die Zahlungen der zu erkaufenden Bilder und demnach auf die Herabminderung der Ankaufssumme zwar keinen direkten Einfluss. Denn abermals haben wir uns in dieser Beziehung durch die Bekanntmachung in den öffentlichen Blättern, „dass alle Zahlungen nur in k. k. österr. Banknoten nach ihrem vollen Nennwerthe geleistet werden können“ gegen alle Eventualitäten sicher gestellt. Wohl aber mussten wir uns bei dem Abschlusse der Kontrakte über unsere Vereinsblätter in den zwei letzten Jahren die Bedingung gefallen lassen, seiner Zeit in Silber zu zahlen. Denn bei dem allgemeinen herrschenden Misstrauen in unsere Papiere wollte sich natürlich Niemand den Schwankungen des Courses auf eine so lange Zeit hinaus unterwerfen, und wir hätten demnach, ohne auf jene allerdings empfindliche Klausel einzugehen, die Lieferung der Vereinsblätter gar nicht sicherstellen können. Im vorigen Jahre hatten uns die hohen Behörden bei Ertheilung der damals nöthigen Ausfuhrsbewilligung zugleich einen Theil unseres Bedarfes al pari in Zwanzigern angewiesen. Diesmal sind wir mit einem ähnlichen Gesuche vom hohen Finanzministerium abgewiesen worden. Es kostet uns daher unser Vereinsblatt, trotz des nominell und für den Galvanographen höchst billigen Kontraktes, diesmal doch mehr als sonst. Da sich aber die Regiekosten des Vereins und der für den öffentlichen Fond rückzulegende Theil gleich bleiben, so ist es jedesmal die Ankaufsumme, die indirekt durch den Mehraufwand für das Vereinsblatt leidet. Der Nachtheil ward durch die Verwendung des Betrags von 300 Fl., den wir für ähnliche Fälle im Jahre 1846—47 aus Anlass des damals ungewöhnlich billigen Vereinsblattes „Das Mädchen am Fenster“ zurückgelegt haben, zwar etwas vermindert; die zum Ankaufe disponible Summe war aber aus der angegebenen Ursache doch noch immer um 7—800 Fl. niedriger, als sie sonst hätte sein können. Demungeachtet stehen jedoch glücklicherweise die

Mitglieder unseres Vereines diesmal gegen jene der frühern Jahrgänge nicht nur nicht im Nachtheile, sondern ganz entschieden im Vortheile. Schon durch das viel werthvollere Vereinsblatt „Columbus“ würden sie reichlich entschädigt sein. Ueberdies aber ist das Verhältniss der Zahl der Gewinnste zur Zahl der an der Verlosung theilnehmenden Aktien, trotz der geringen Ankaufssumme, diesmal noch viel günstiger, als je zuvor. Wir haben, wie gesagt, zur Verlosung 51, d. i. eben so viele Kunstgegenstände, erkauft, als im Jahre 1846—47, dem in dieser Beziehung, aber auch mit Bezug auf den Aktienstand, günstigsten Jahre unseres Vereins. Die Zahl der Gewinnste ist daher heuer dieselbe wie damals, während die Zahl der an der Verlosung theilnehmenden Aktien um 745 geringer ist. Natürlich hat daher diesmal jeder Theilnehmer eine viel grössere Aussicht auf einen Gewinn.

Als Nachgewinnste gelangen diesmal 8 Austauschblätter anderer Vereine zur Verlosung. Ueberdies aber wird auch die Zahl der Hauptgewinnste noch durch einen vom vorigen Jahre zurückgebliebenen Gewinnst, den Treffer „Kirche von Nimburg“ von Würhs vermehrt. In den Wirren des Jahres 1848—49 war Einer unserer Agenten in Galizien von seinem frühern Wohnorte abberufen worden. Allerdings hatte derselbe vorher einen Bekannten um Besorgung der Agenturgeschäfte ersucht. Trotz unzähliger brieflicher Anfragen war es uns jedoch nicht gelungen, bis zu der desshalb schon hinausgeschobenen Verlosung am 1. Juli v. J. weder von ihm noch von seinem Stellvertreter eine Antwort zu erhalten. Um Niemandem Unrecht zu thun, mussten wir daher die erneuerten Aktien der Mitglieder seiner Agentur als bezahlt annehmen, und an der Verlosung auf die Gefahr hin theilnehmen lassen, den auf die eine oder die andere etwa entfallenden Gewinn dann doch nicht ausfolgen zu können. Aktie Nro. 4227 jener Agentur fand sich unter den Treffern. Erst im vorigen Winter erhielten wir das Conto-Folium derselben und mit ihm den Beweis, dass gerade diese Aktie nicht eingezahlt worden war. Es blieb uns also nichts übrig, als den auf dieselbe entfallenen Gewinn heuer abermals zu verlosen. In Zukunft werden wir in Fällen ähnlicher Ungewissheit das Glücksrad gleich nach der Verlosung kommissionell versiegeln, um den Gewinn, welcher etwa wegen Nichteinzahlung der gezogenen Aktie nicht sollte ausgefolgt werden können, auch später noch unter die Mitglieder desselben Jahres verlosen zu können. Dieser Fall kann schon heute eintreten; denn abermals sind zwei unserer Herren Agenten trotz wiederholter Erinnerungen mit der Angabe ihres Mitgliederstandes, trotz mehrfacher Mahnung noch zur Stunde rückständig. Wir können nicht umhin, diesen Uebelstand zu benützen, um unsere sämmtlichen Herren Agenten wiederholt recht angelegentlich zu ersuchen, uns ihre Abrechnungen, von denen ja die wesentlichsten Rechte der auswärtigen Mitglieder abhängen, jedesmal pünktlich und zur rechten Zeit einzusenden!

Die Stadt Neuhaus hat sich, Dank dem unermüdlichen Eifer unserer dortigen kunstsinnigen Agenten, Herrn Kaplans P. Claudius und Herrn Schlossverwalters Sen wieder auf 106 Aktien erhoben, und demnach statutengemäss den Anspruch auf die vierwöchentliche Nachausstellung der verlosten Gegenstände. Da die genannten Herren diesen Anspruch auch geltend zu machen gedenken, so werden die Gewinnste erst mit Anfang August ausgefolgt werden können.

Ueber alle Erwartung günstig hat sich diesmal der Privatankauf gestellt. Von 26 verschiedenen Käufern wurden erkauft: Ein Hirtenknabe mit Schafen, von Eberle in München. — Der grosse Kanal in Venedig, von Vermeersch in München. — Schlehdorf am Kochelsee, von Kaiser in München. — Hochalpe an der Benediktenwand, von Kaiser in München. — Das Moos an der Ammer bei Polling in der Nähe von München, von Morgenstern in München. — Das Wetterhorn in der Schweiz, von Kalkreuth in Düsseldorf. — Ein Herbstabend, von Zwengauer in München. — Die Novize, von Petzl in München. — Eine Heerde am Mittag an der Benediktenwand, von F. Volts in München. — Dauaiberg im Zillerthale, von A. Zimmermann in München. — Ansicht des kleinen Fischerhafens bei Antwerpen, von Herrmann in Berlin. — Fluss-Hafen im Charakter der Schelde, von Herrmann in Berlin. — Partie am Obersee bei Berchtesgaden, von Kaiser in München. — Die Sägemühle bei Brannenburg, von Dahlwig in München. — Holländischer Strand bei Kattwig, von Mevius in Düsseldorf. — Hausgärtchen, von Spitzweg in München. — Mondnacht an der Küste von Norwegen, von Baade in München. — Allgemeine Landesbewaffnung, von Dürk in München. Der St. Barbara-Teich bei Dux, von Liehm in Prag. — Herzogliches Jagdschloss, von Kaiser in München. — Bebenhausen bei Tübingen, von Neher in München. — Architekturbild, von Neher in München. — Herbstbild, von Steffan in München. — Ein Geklüft in der Jucheralpe, von Heinlein in München. — Lomnicky von Budec, von Swoboda in Prag. — Heranziehendes Wetter im Zillergrund in Tirol, von A. Zimmermann in München. — Waldigrs Thal, von W. Klein in Düsseldorf. — Abendlandschaft, von Haushofer in Prag. — Italienische Familienscene am Strande, von Rustige in Stuttgart. — Wie Reincke, der Fuchs, sich todt stellend die Raben überlistet, von Euler in München. — Karl IV. als Bildhauer, von Dworácek in Prag. — Ein Vorposten der Kosaken am schwarzen Meere, von Melchior in München. — Partie an der Riesenquelle, von Liehm in Prag. — Madonna mit der Lilie, Alabasterrelief von Hautmann in München. — F. Z. M. Graf Schlik, Gypsstatuette von Seidan in Prag. — Waldpartie, von Komlosy in Pesth. — Partie bei Teplitz, von Liehm in Prag. — Zizka's Tod, von Puppe in Prag. — St. Adolar am Pillersee, von Hawránek in Prag. — Im Ganzen 39 Kunstwerke um 8625 Fl. 10 Xr., um 16 Gegenstände mehr als im vorigen Jahre mit einem Mehraufwande von 4657 Fl. 51 Xr. Die Gesammtzahl aller auf der letzten Ausstellung sowohl vom Vereine als auch von Privaten erkauften Kunstwerke aber beträgt 93, oder um 25 mehr als im vorigen, und um 5 mehr als in dem in dieser Beziehung bisher günstigsten Jahre 1846—47, und die zum Ankaufe im Ganzen verwandte Summe 16,389 Fl. 40 Xr.

Was den Privatankauf betrifft, dürfen wir, nebst dem Auftauchen einer nicht unbedeutenden Zahl von Personen verschiedener Stände, die bisher noch nie als Käufer von Kunstwerken erschienen waren, vorzugsweise auch die von Se. M. dem Kaiser Ferdinand und Sr. k. k. H. dem Erzherzoge Franz Karl und dem Herrn Minister des Innern J. U. D. Alexander Bach gemachten, werthvollen Ankäufe als höchst erfreulich bezeichnen. Ersteres ist ein sicheres, untrügliches Zeichen der fortschreitenden Verbreitung von Kunstliebe, die ja die Bedingung der Existenz eines tüchtigen Künstlerstandes ist. Letztere aber dürfen wir wohl als Beweis ansehen, dass auch das Kaiserhaus und der genannte Herr Minister den Werth unserer Ausstellung und ihre Bedeutung als Bildungsmittel anerkennt, und dass insbesondere der Kaiser Ferdinand, der unsere Vaterstadt zu seiner bleibenden Winterresidenz erkohren, unser patriotisches Institut, dessen Mitglied Allerhöchstderselbe schon seit dessen Reorganisirung ist, auch in anderer Weise zu fördern und den heimischen Kunstaufschwung auch selbstthätig zu unterstützen gedenkt.

Bei so günstigen Resultaten dürfen wir uns wohl auch für das nächste Jahr wieder gediegene Zusendungen und eine ausgezeichnete Ausstellung versprechen. (Schluss folgt.)

Berichtigungen.

S. 63 Sp. 1 Z. 18 von oben ist Erwerbungen statt Eroberungen zu lesen.
S. 69 Sp. 1 Z. 5 von oben ist 1816 statt 1812 zu lesen.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

④eutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 11. Montag, den 17. März. 1851.

Das Minutoli'sche Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste.

(Schluss.)

Wir betreten nunmehr den Raum, welcher die Werke der darauf folgenden Zeit umschliesst. Der Gründer der Sammlung machte auch hierin einen Abschnitt, für den er den Haltpunkt im Anfange des 18. Jahrhunderts fand, wo der Einfluss der Sitten auf den Geschmack ein überwiegend nachtheiliger zu werden begann. Der erste Abschnitt für diese Periode befindet sich in einem Zimmer mit tapetenartigen Wänden; Fries und Decke sind nach den Ueberresten des im spät italienischen Styl erbauten Schlosses Schweinhaus bei Bolkenhain ausgeführt. Schränke, Prunktische und Consolen von braunem Holzschnitzwerk, im reichen, aber schon etwas überladenen Styl jener Zeit, bedecken einen Theil der Wände und dienen zur Aufstellung der Sammlungsgegenstände. Etagèren und Oelgemälde in reichen Barockrahmen, nach dem Zeitgeschmacke, füllen den übrigen Raum. Als Hauptgegenstand erscheint hier zunächst der Luxusartikel, dem man in jener Zeit so hohen Werth beilegte und der auch nicht ohne den wesentlichsten Einfluss auf den Geschmack der europäischen Industrie blieb: das chinesische Porzellan. Wir sehen dasselbe in einer ansehnlichen Reihe von Exemplaren nach seinen verschiedenen Mischungen, Formen, Glasuren, Malereien und Vergoldungen; ebenso das Japanesische. Daneben erscheinen die, unter ihrem Einflusse und nach ihrem Vorbilde gefertigten europäischen Fayençen und Massen, theils noch sich den italienischen Vorbildern der Majoliken nähernd, theils zu dem Style übergehend, dem mehr oder weniger die niederländischen und andern Fabriken in strenger Imitation des Orientalischen und unter Beibehaltung ihrer älteren eigenthümlichen Weisen, folgten. Feinere Werke der Kunsttöpferei, in wunderbar lebendiger Darstellung von Jagdscenen und Gruppen, eigenthümliche fruchtartig gebildete Gefässe zeigen das ernstliche Bestreben zur Vervollkommnung der Figurenbildnerei und zur Erreichung grösserer Vollendung in Masse und Ausstattung.

Noch mehr aber tritt dies hervor in einer Sammlung von Gefässen, welche es klar machen, wie man die immer noch nicht herstellbaren geschätzten chinesischen Massen durch andere Mittel als die Thonerde und den damals noch nicht gekannten Caolin zu ersetzen versuchte. — Eine Folge, welche das höchste Interesse für die Geschichte der Porzellanfabrikation in Europa bildet. — In den Glasschränken finden wir nun ferner nach Massen, Form- und Verzierungsweise geordnet: die späteren Erzeugnisse venetianischer, deutscher, böhmischer, englischer und anderer fremder Glasmacherkunst. Darunter trefflich geschnittene und von Schapper's und anderer Künstler Meisterhand vollendet gemalte.

Unter den Arbeiten der kleinen Meister erscheinen wunderbar kunstvolle geschnittene und musivische Arbeiten von Steinen, gegossene, geprägte, getriebene, ciselirte Arbeiten von Metall, geschnittene von Elfenbein, Holz, Kokus, Perlmutter und überaus künstliche musivische Arbeiten auch in vorbezeichneten Massen, endlich eine selten schöne Sammlung glanzvoller Millefioren aus den späteren Werkstätten Venedigs.

Auch die Werke des Webstuhls und der Nadel finden sich hier vertreten in einer Sammlung technisch höchst merkwürdiger und vollendeter Stoffe aus China, Japan, Indien, Persien, Arabien und der Türkei, in eigenthümlicher, reicher orientalischer Pracht, und ferner aus Süd- und Nord-Europa, worunter wieder die Gobelinarbeit die bemerkenswertheste Rolle spielt.

Der folgende Raum gilt nun der Periode vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur französischen Revolution mit ihrem Geschmackverfall, aber auch ihren neuen wichtigen Erfindungen und Vervollkommnungen der Technik. Die Dekoration ist in Wänden, Möbeln, Spiegeln, Consolen und Gemälden der Zeit entsprechend, d. h. überladen im Geschmack, und wie man es zu nennen pflegt: Roccoco. Holzschnitzwerk, Marqueterie und Vergoldung treten an den Möbeln hervor.

Die wesentlichste Rolle in diesem Raum spielt die Europäische Porzellanfabrikation, deren Erfindung im Anfang des 18. Jahrhunderts endlich gelang. In interessanter Folge sehen wir die ersten vollendeten Versuche in der Darstellung des braunen Bötteberschen und des weissen Sächsischen Porzellans, ferner die trefflichen modellirten Arbeiten Kändler's und reiche und vollendete Werke der Porzellan-Malerei bis zum Ende der Periode. Daran schliessen sich treffliche Werke der Berliner Fabrik, besonders schöne Gruppen in reicher Zahl, und endlich ausgezeichnete Arbeiten von Sèvres und aus andern berühmten Europäischen Fabriken jener Zeit.

Von den Werken der Kunsttöpferei treten uns hier ferner entgegen: die ausgezeichneten und wieder zur antiken Auffassung hinneigenden Arbeiten des Wedgewood, von der lebens-

grossen Büste und der Vase bis zum feinsten Gefässe und Relief. Ausserdem bemerken wir noch andere interessante Arbeiten von Thon.

In Schränken erscheinen, wie in der Sammlung des 17ten Jahrhunderts, wiederum feine Arbeiten in Bronze, Elfenbein und andern edlen Massen, und endlich, und zwar in einer Reihenfolge von ausgezeichneten Exemplaren, eine ansehnliche Sammlung von Gläsern, sowohl in Spiegeln, als ganz besonders von Prachtgefässen aus künstlichem Krystall, mit eingeschnittenen Verzierungen, von der höchsten Vollendung aus den Werkstätten Venedigs, Deutschlands, Englands und insbesondere auch Böhmens. Kunstvolle Arbeiten von Federn und Muscheln, Stickereien und Anderes, im Geschmack der Zeit, dienen als Dekoration.

Hiermit endet dieser Abschnitt, von dem wir sagen möchten, dass er in seiner Gesammtheit ein treues Bild von dem ungeheuren Reichthum der Erzeugnisse des menschlichen Geistes und seiner Produktionskraft auf diesem Felde und ein nicht minder reiches Material zum Studium, zur Nachahmung wie zur Anregung neuer Ideen und Kombination schon dagewesener bietet. Aus ihm gelangen wir nun zu dem Raume, welcher als Bibliothek, ferner als Zeichnenzimmer und Lokal zu Vorträgen benutzt wird. Unter den trefflichen Kupfer-Prachtwerken, welche als Vorlageblätter für Zeichner dienen, erwähnen wir hier nur Volpato's „Raphael'sche Logen" und die „Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten".

Hieran endlich schliesst sich nun noch in einem Saal der Abschnitt für die eigentlichen Kunstwerke. Er enthält eine Anzahl Meisterwerke aus den Schulen Italiens, Deutschlands und der Niederlande, und Sammlungen von Handzeichnungen, von trefflichen Werken der Miniatur-Malerei und von Kupferstichen.

Unter den ersten bezeichnen wir hier nur Original-Oelgemälde von Boltraffio, Giulio Romano, B. Garofalo, G. Reni, Guercino, Andrea del Sarto, Schidone, Tizian, Paul Veronese, Padovanino, C. Maratti, Albano, Poussin, S. Rosa, ferner von Rubens, van Dyck, van der Helst, Lely, van Aelst, und endlich von Moro und Velasquez und von Quintin Messys, Wohlgemuth und Lucas Kranach.

Zwischen diesen Kunstwerken findet sich in würdiger Anordnung, als fünfte Abtheilung der Sammlung aufgestellt, eine Anzahl von Produkten der neuesten Industrie, welche bereits unter dem Einflusse hoher Vorbilder der Vorzeit entstanden sind.

Die bisherigen Wirkungen des Instituts.

Bevor wir dieses Referat schliessen, glauben wir dasselbe noch durch einige Bemerkungen über die Wirkungen des Instituts vervollständigen zu dürfen. Wir verbinden damit einen Rückblick auf das Historische der Aufstellung. Die Aufstellung hatte mit manchen Hindernissen zu kämpfen. Der im Jahre 1845 begonnene Ausbau des betreffenden Schlosstheils wurde erst 1849 im Wesentlichen vollendet, und die Ereignisse der Jahre 1848 und 49, wo das Gebäude, wie bekannt, nicht immer völlige Sicherheit gewährte, traten der Aufstellung hindernd entgegen, um so mehr, als gerade die Arbeiten der inneren Dekoration in das eigentliche Jahr der Bewegung fallen. Ausserdem waren ähnliche Arbeiten bis dahin am Orte noch nicht ausgeführt worden und die betreffenden Gewerbtreibenden noch nicht damit vertraut. Die Ausführung musste daher bei der Anforderung an eine stylgemässe und korrekte Ausführung schwierig bleiben. Indessen fand der Besitzer wiederum in der Erlaubniss zur Ausführung dieser Arbeiten nach Maassgabe der Bedürfnisse der Sammlung und in Uebereinstimmung mit der Aufstellung derselben eine Erleichterung, und unter der Leitung des rühmlich bekannten Maler Stock aus Berlin wurden die Räume durch die Liegnitzer Maler Carmienke, Vater und Sohn, und Henkel nach den Angaben und Zeichnungen des Besitzers in einem Jahre grössentheils vollendet.

Wir glauben diese trefflich gelungene Arbeit um so mehr erwähnen zu dürfen, als sie unter den Früchten der Wirksamkeit des Instituts eine bedeutende Stelle einnimmt; auch weil sie zugleich den Beweis von der überwiegenden Wirkung würdig gehaltener Dekoration in einfachen und edlen Verhältnissen ohne Farbenüberladung liefert. Ueberall erscheint diese Ausschmückung in voller Harmonie mit den zur Aufstellung der Gegenstände bestimmten Schränken, Tischen und Consolen, wie mit den Gegenständen selbst. Auch hat ein Jedes das ihm gebührende Licht und nirgends stört das Eine die Wirkung des Anderen, so dass das Ganze nur angenehm berührt.

Wenn diese Aufstellung auch zwar durch den Besitzer selbst erfolgte, so konnte es doch auch nicht fehlen, dass sie auf den Geschmack der Hülfeleistenden zurückwirkte, da sie mit einer gewissen Strenge erfolgte. Insbesondere wurden davon zunächst diejenigen Gewerbetreibenden berührt, welche mit Anfertigung der Tische, Schränke und Untersätze, der Drapirung und andern derartigen Arbeiten beauftragt waren. Bei dem ansehnlichen Bedarf an Arbeit ist die Zahl derselben keine geringe.

Wenn wir schon hierin erfreuliche Wirkungen erkennen, so kann es uns nur angenehm sein, auch noch anderer Früchte zu erwähnen, welche dem Unternehmen bereits erwachsen sind.

Schon seit dem Jahre 1840 sind vom Besitzer stets Gewerbetreibende und namentlich auch Schüler der hiesigen königl. Provinzial-Gewerbeschule im Zeichnen der Vorbilder nach der Natur geübt worden und fast überall haben diese Uebungen erfreuliche Resultate gezeigt. Eine Anzahl dieser Arbeiten darf als so gelungen bezeichnet werden, dass sie sich zu Vorbildern im Zeichnen und für Gewerbetreibende eignet.

Ferner sind die in der Amtsblatts-Bekanntmachung erwähnten photographischen Abbildungen der Sammlungsgegenstände den Gewerbe-Vereinen des Regierungs-Bezirks zugeschickt werden, wo sie hie und da Veranlassung zu Vorträgen gegeben haben. Auch hat die Ausgabe einer Anzahl technischer Lehrbücher und Vorbilder zum Studium und zur Benutzung an Gewerbetreibende stattgefunden.

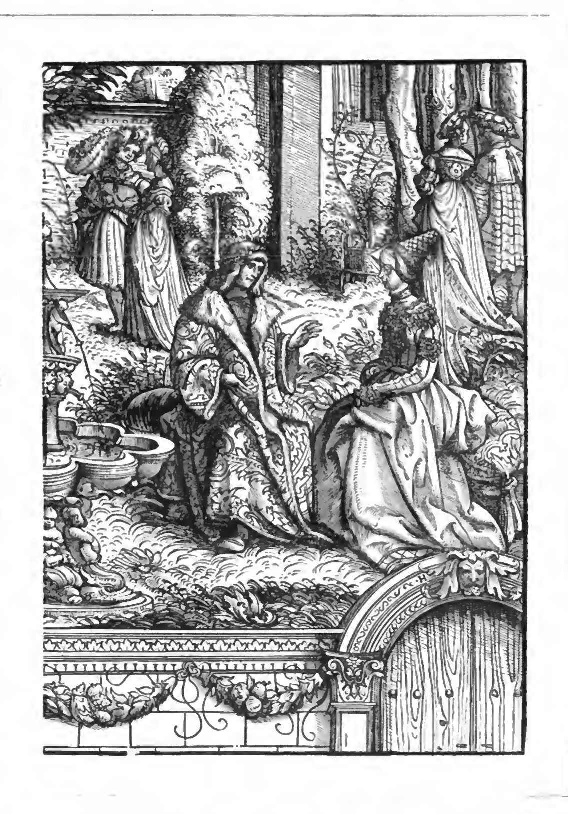
Endlich sind von Lehrern der königl. Gewerbeschule und Industriellen Untersuchungen von Sammlungsgegenständen zur Ermittelung der Massen und Mischungen vorgenommen worden.

Um aber auch einen praktischen Nutzen zu erweisen, sind seit beinah eben so langer Zeit Versuche zur Veredlung der schlesischen Töpferei nach den Vorbildern und in Anwendung von neu aufgefundenen schlesischen Thonarten gemacht worden, zu denen die Sammlung hinreichende Anregung gab.

Auch die reichhaltige Steinsammlung hat bereits ihre Früchte getragen, indem sie den Besitzer zu den fruchtbaren Entdeckungen aufmunterte und befähigte, durch welche derselbe die Zahl der edlen schlesischen Gesteine so ansehnlich vermehrte. (vgl. d. Artikel in No. 112 des Preuss. Staatsanzeigers pro 1850).

Ein grosser Theil der reichen Glassammlung ist in die Gebirge gewandert und hat in den Schleifhütten die nöthige Beachtung gefunden, während der Glasmaler Finsch seine treffliche Abhandlung besonderen Vorträgen zu Grunde legte.

Auch die antiken Mosaiken haben eine wichtige Nachahmung gefunden. Die vom Besitzer angegebenen und geleiteten Versuche zur Darstellung von Fussböden aus Marmorabgängen und Glaspaste haben wegen ihrer gelungenen Schönheit bereits öffentliche Besprechung erfahren.



MAXIMILIAN I. UND MARIA VON BURGUND

VON **HANS BURGKMAIR.**

Ueberhaupt hat die Sammlung bei den Maassnahmen der Regierung zur industriellen Aufhülfe des schlesischen Gebirgs durch Einführung neuer Industriezweige nicht unwesentliche Dienste geleistet.

Endlich sind auch neuerdings wieder die Versuche zur Verbesserung der schlesischen Thonwaarenfabrikation vom Besitzer mit Eifer aufgenommen, besonders um den Werth der trefflichen Brauntöpfermasse durch Anwendung zu plastischen Gegenständen zu erhöhen, auch die Ofentöpferei einer höheren Vollendung entgegenzuführen.

Es ist damit bereits theilweise der von Böttlcher ausgesprochene Wunsch zur Gründung einer Töpferschule, in Verbindung mit der Sammlung, zur Erfüllung gekommen.

Die ersten der Proben dieser Versuche, so wie der Mosaiken, werden zur Londoner Ausstellung wandern.

Die im ersten Anfange geringe Theilnahme für das Institut zeigt sich im Wachsen. Der Besuch der Sammlung belief sich nach dem letzten amtlichen Semester-Berichte vom Juni 1850 im Monat Mai auf 260 Personen. Ausserdem erschienen häufig Gewerbtreibende, die nicht besonders notirt wurden, so wie die Lehrer der Provinzial-Gewerbeschule und Männer der Wisschaft und Kunst.

Dass bei Gründung der Sammlung, ausser den Interessen des Kultur-Lebens, auch noch der anderer wichtiger Verhältnisse gedacht wurde, welche mit wichtigen Fragen der Gegenwart aufs Engste im Zusammenhange stehen, führen wir hier nur erwähnungsweise an, indem wir uns an geeignetem Orte darüber ein besonderes Referat vorbehalten.

Wenn wir in diesem, als Laie, Männern von Fach und insbesondere Akademikern vorgegriffen haben, so geschah es, weil wir durch eine erste, wenn auch nur ungenügende Besprechung eines so wichtigen Gegenstandes eine Anregung zu geben und lange Versäumtes wieder gut zu machen hofften.

Wir hielten uns aber auch noch besonders im Interesse der Neuheit hierzu verpflichtet, denn so viel uns bekannt, ist dies das erste und einzige Institut der Art, wenn wir nicht etwa das von der französischen Regierung angelegte und mit der Porzelianfabrik zu Sèvres verbundene ceramische Museum hieher rechnen wollen, welches jedoch nur die Töpferei umfasst. Dagegen haben wir aber auch noch hier anzuführen, dass die königl. grossbritannische Societät der Künste im Jahre 1850 im Adelphitheater zu London eine Zusammenstellung von Werken antiker und mittelalterlicher Kunst für die Manufakturisten veranstaltet hat. Die Berichte darüber (vgl. das deutsche Kunstblatt pro 1850 S. 134) nennen das Unternehmen eine glückliche Idee, welche das Interesse des Publikums im hohen Grade anzog. Es waren meist Prachtstücke von Arbeiten in edlen Metallen, Bronze, Eisen, Elfenbein, Holz, ferner ceramische Produkte, geschnittene Steine, Waffen und Stickereien aufgestellt, welche aus den Sammlungen der grössten Kenner gewählt waren. Viele Privatpersonen, Körperschaften und Akademien hatten Werke geliehen und die Königin ging mit ihren Beiträgen voran. Die Aufstellung wurde als ungenügend bezeichnet.

Uebrigens haben wir in unserem Vortrage über unser Institut uns jedes Lobes enthalten, indem wir die Thatsache reden liessen. Zum Schlusse erfüllen wir noch die angenehme Pflicht des Dankes für die Bereitwilligkeit, mit welcher der Herr Besitzer uns die erforderlichen Materialien und Erläuterungen für diesen Bericht gewährte und können damit nur noch den Wunsch aussprechen, dass es demselben gefallen möge, selbst durch eine ausführlichere Darstellung den Nutzen seiner Schöpfung noch um ein Wesentliches zu erweitern.

Liegnitz im Januar 1851. **Dr. Sammter.**

Der diesjährige Salon in Paris.

(Schluss.)

Die Dimensionen dieses viereckigen Saales und dieser Galerien sind hinreichend, um die Gemälde jedes beliebigen Umfangs, welche gestern noch in den Ateliers unserer Künstler zerstreut gewesen sind, aufzunehmen. Der Centralsaal bietet, bis auf einen Metre, die Dimension des berühmten viereckigen Saales im Louvre dar, dessen glänzende Restaurationen Herr Duban ihrem Ende entgegengeführt. Die Galerien sind ein wenig grösser als die grosse Galerie im Musée des Louvre. Die Gemälde bedecken wieder alle Wände; die Sculptur dehnt sich über das ganze Centrum, welches 1700 Metres beträgt, in einer Linie aus. Man sieht hieraus, dass für die Barrake allein der Raum beträchtlich ist. Der Raum der oberen Säle ist wenigstens gleich, da diese Säle um einen ganzen *aile volante* vermehrt sind, der auf der Terrasse, welche nach dem Garten des Palastes geht, über der Glasgalerie erbaut ist.

Mächtige Caloriferen erwärmen diesen ganzen Bau, dessen Feuchtigkeit übrigens schon durch die Anwendung eines Trokkenapparates beschworen worden ist, der seit einigen Jahren in den neuen Häusern von Paris benutzt wird und wodurch den Hauseigenthümern die oft dringend gebotenen Opfer erspart worden, zu denen sie sich selbst bei den höchsten Miethspreisen verstehen müssen, um Leute zu finden, die Resignation genug besitzen, um, wie man sagt, den Gips abzuwischen. Eine dichte Holzbekleidung schützt übrigens die Gemälde vor jeder Berührung mit den Mauern.

Was das Licht betrifft, so ist es, ohne alle Schwächung, gerade so, wie es die Winter-Atmosphäre über unsere wolkenreiche, sturmumbrauste Hauptstadt zulässt. Fast die halbe Oberfläche der Bedachung ist vom Gebälk durchbrochen, von wo man selbst den Schnee, in dem Maasse als ihn die verdichteten Dämpfe destilliren werden, abfegen kann. Nur der Hagel könnte auf jene ebenen Fensterwände einen ernsten Angriff machen.

Aus den gemachten Berechnungen ergiebt sich, dass die Ausstellung, welche sich im letzten Jahre, in den Tuilerien, über einen Raum von 3000 Metres verbreitete, in diesem Jahre noch 1000 Metres mehr einnimmt.

Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Niedersachsen.

Von **W. Lübke.**

III.

(Schluss.)

Hier füge ich nun eine Kirche an, die mitten unter den Monumenten des braunschweigischen Gebiets wie ein baugeschichtliches Räthsel liegt, eine originelle Anomalie, die ihres Gleichen weder in Deutschland, noch sonst irgendwo finden dürfte, die aber gleichwohl in mancher Beziehung als bedeutsames Glied, wenn auch nicht der Reihe eingefügt, so doch in parenthesi eingeschaltet zu werden verdient unter den Architekturwerken, die auf der Grenze zwischen romanischem und gothischem Style stehen. Die Cisterzienserabtei Riddagshausen, eine halbe Stunde Weges von Braunschweig entfernt, wurde im Jahre 1145 von Ludolph von Wenden gestiftet, bald darauf von seinem Bruder Riddag von dem anfänglichen Orte Marienzelle nach dem jetzigen Platze verlegt. Mit den gewöhnlichen romanischen Anlagen hat die Kirche das hohe Mittel- und Querschiff, die niedrigen schmalen Seitenschiffe, die An-

ordnung der Arkadenpfeiler, deren je dritter zugleich Gewölbträger ist, gemein; auch für den geradlinigen Chorschluss finden sich Analogieen, wie in diesen Gegenden Marienthal und Süpplingenburg. Nun aber sind die über die Querarme hinaus verlängerten Seitenschiffe um den viereckigen Chor herumgeführt und an diesen Umgang legt sich zuletzt eine ganze Flucht von niedrigen viereckigen Kapellen, so dass von aussen schon die terrassenähnliche Abstufung des hohen Hauptchores, der niedrigeren Seitenchöre und des noch niedrigeren gemeinsamen Kapellendaches das Seltsame der Anlage verräth. Versetzen wir uns in den Mittelraum des Kreuzschiffes: die vier grossen Hauptpfeiler haben an jeder ihrer Seiten eine kräftige Halbsäule, von deren Kapitälgesimse die breiten in gedrücktem schwerfälligem Spitzbogen geschwungenen Quergurten aufsteigen. In den Ecken der Pfeiler steigen an den nach den hohen Innenräumen hingewandten Stellen zierlichere in verschiedener Höhe mit Ringen umfasste Halbsäulchen als Träger der mehrfach gegliederten Kreuzrippen auf; in den Seitenflügeln des Kreuzarmes, wo blosse Gräten sind, fehlen auch diese Halbsäulen. Der Raum des hohen Chores erhält seine Begränzung jederseits durch drei Pfeiler, welche, in derselben Flucht mit den Arkadenpfeilern des Langhauses liegend, durch eine niedere Brustwehr mit einander verbunden sind. Nach Osten zu wird der Chor durch die beiden Eckpfeiler, zwischen welche noch ein ähnlicher Pfeiler und eine Fortsetzung der Balustrade tritt, abgeschlossen. Alle diese Pfeiler erhalten an der Seite, wo sie durch diese Balustrade mit dem Nachbarpfeiler zusammenhangen, eine kräftige Halbsäule mit glockenförmigem Kapitäl, die mit dem Pfeiler durch das Band desselben Kämpfergesimses verbunden ist; ein von ihr aufsteigender steiler Spitzbogen dient dazu, die sonst zu massenhafte Laibung des Arkadenbogens zu beleben. Dicht über dem Scheitelpunkt dieser Bögen ist ein Horizontalsims angeordnet, aus dessen Mitte, gerade über dem Scheitel des mittleren Bogens eine schlanke Halbsäule an der hohen Wand emporstrebt. Sie dient dem ziemlich breiten Quergurt als Stütze, welcher den Raum des Chores also in zwei Theile scheidet. Diese sind durch spitzbogige Kreuzgewölbe mit blossen Gierungen überdeckt. Sehr anmuthig und von eigenthümlich malerischem Reiz ist die Anordnung der Fenster; jeder Schildbogen wird nämlich von zwei kleinen oben aus der Wand heraustretenden Halbsäulchen getragen, die nun mit ihrem Schildbogen je drei lange schmale im Spitzbogen geschlossene Fenster, das mittlere das längste, einschliesst. Um in die Chor-Umgänge zu gelangen, müssen wir in das Querschiff zurück, da der Chor durch jene niedrigen Balustraden streng von den umgehenden Räumen geschieden ist. Dieser Umgang ist ausserordentlich schmal, daher auch hier die Quergurte, die von einem Pilastervorsprunge jedes Pfeilers nach einem ähnlichen in der gegenüberliegenden Wand sich spannt, den steilen Spitzbogen zeigt; überwölbt sind die einzelnen Räume durch Kreuzgewölbe ohne Rippen, erleuchtet wird jede Abtheilung durch ein kleines spitzbogiges Fenster. Unter jedem Fenster, zwischen je zwei Wandpilastern führt ein breit gesprengter niedriger Spitzbogen in die einzelnen Kapellen, deren Gewölbe, theilweise zerstört, ähnlich ist, wie in dem Chor-Umgange, und die durch je ein Fenster ihr Licht erhalten. In der Mauer (oder der Fensternische) angebrachte Piscinen deuten auf den ehemaligen gottesdienstlichen Gebrauch, obwohl von den hier gelesenen Messen wegen der Unzugänglichkeit der Kapellen ausser den Geistlichen selbst höchstens die Verstorbenen im Fegfeuer Nutzen gehabt haben können. Die dem Kreuzarme angränzende Kapelle öffnet sich durch einen breit gedrückten niedrigen Spitzbogen nach dem Querschiffe. — Fügen wir nun an die Betrachtung der unzweifelhaft ältesten Theile die des Langhauses, so springt uns sofort ein beträchtlicher Unterschied in's Auge. Da jederseits sieben Arkadenpfeiler vorhanden sind, von denen der je dritte Gewölbträger ist, so erhalten wir vier Kreuzgewölbe. Unter diesen giebt das dem Querschiff zunächst liegende durch den Abstand seiner Arkadenpfeiler, die Höhe der Arkadenbögen und des darüber befindlichen Horizontalsimses sich genau als gleichzeitige Fortsetzung des Chores zu erkennen; die folgenden drei Gewölbe bieten aber ein ganz andres Verhältniss dar, offenbar wuchsen Bedürfniss und Plan mit dem Werke: denn die übrigen Arkadenpfeiler haben viel grösseren Abstand, die Arkadenbögen und der Horizontalsims sind höher, die Spannung der Gewölbe also wurde weiter. Während die drei Gewölbe des Querschiffes und das erste des Hauptschiffes fast ganz quadratisch sind, während die beiden Gewölbe des Chores ein Rechteck bilden, dessen breite Seite zugleich die Breite des Mittelschiffes ist, bilden die drei letzten Gewölbe des Mittelschiffes, deren jedes an Länge dem ganzen Chore gleich kommt, Rechtecke, bei denen umgekehrt das angegebene Maass die Schmalseite vertritt. Daher die unverhältnissmässige Länge der Kirche von 270 Fuss im Lichten bei nur 32 Fuss Breite des Mittelschiffes, 12 Fuss des Seitenschiffes, 100 Fuss des ganzen Querbaues. Die Ueberwölbung des ganzen Mittelschiffes wird durch Kreuz- und Querrippen von feinerer Gliederung gebildet, deren Stütze in einem dem jedesmaligen Arkadenpfeiler angefügten Säulenbündel von drei Halbsäulen, die mittlere die stärkere, liegt. Die zierlichen Halbsäulchen, die im Chore die Fenster einfassten, fehlen hier; die Arkadenpfeiler sind übrigens behandelt wie die im Chore. So verhält es sich auch mit den ausserordentlich schmalen Seitenschiffen, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Quergurten beiderseits auf Halbsäulen ruhen. Der Haupt-Eingang ist in der Mitte der Westfaçade; doch befindet sich auch ein früher gebrauchtes Portal am Westende des nördlichen Seitenschiffes. Der Sitte der Cisterzienser gemäss fehlt ein eigentlicher Thurmbau; auf der Durchschneidung von Langhaus und Querschiff ist ein achteckiges Thürmchen angebracht. Das Aeussere der Kirche ist ganz schmucklos; das Mauerwerk wie das der Kirche in Süpplingenburg. Durch die alte Nachricht, welche ins Jahr 1275 die *dedicatio templi Riddagshusensis* setzt, wird man sich bei der Festsetzung der Bauzeit nicht bestimmen lassen dürfen. Mag immerhin in jenes Jahr irgend eine *dedicatio* fallen, so möchte doch der ganze Bau nicht später als spätestens 1250 zu setzen sein. Die beiden Absätze, in welchen übrigens der Bau stattgefunden, lassen sich auch in dem Detail wahrnehmen: in den östlichen Theilen ist dasselbe romanisch (eine sehr flach gedrückte attische Basis, deren Hohlkehle tief ausgekehlt ist), in den westlichen zeigen die Gewölbträger rein gothisches Laubwerk.

Schliesslich noch die Notiz, dass die Kirche des vor den Thoren von Braunschweig einst belegenen, 1061 gegründeten Stiftes S. Cyriaci, welches im Jahre 1545 durch Beschluss des Rathes der Stadt Braunschweig dem Erdboden gleich gemacht wurde, ebenfalls eine Pfeilerbasilika war.

Kunstliteratur.

La renaissance des arts à la cour de France par le Comte de Laborde. Tome premier, peinture. Paris chez L. Potier. 1850. XLVIII und 563 Seiten.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Der folgende „*les peintres de portraits*“ überschriebene Abschnitt enthält unter anderen meist sehr treffenden Bemer-

kungen, auch die, dass die Franzosen des 16. Jahrhunderts ein sehr richtiges Gefühl bewiesen, wenn sie die verhältnissmässige steife, trockne, aber einfache und wahre Weise eines Jean und François Clouet, und so vieler in derselben Art arbeitenden Maler, für das Bildniss, bei dem es vor Allem auf Treue ankommt, des ganz freien, aber etwas oberflächlichen der italienischen Künstler, wie sie bei ihnen eingebürgert waren, vorzogen. Der Verf. führt darauf den Beweis, wie die Neigung zur Darstellung von Bildnissen den Franzosen von sehr alter Zeit her eigen ist. Zwei Umstände haben hiezu besonders beigetragen. Einmal die Sitte, bei den Todtenfeierlichkeiten an die Stelle des Verstorbenen ein meist in Wachs gearbeitetes, möglichst ähnliches Abbild desselben treten zu lassen. Sodann der Aberglaube, Jemandem an einem ihm möglichst getreu nachgeahmten Wachsbilde etwas anzuthun. Desungeachtet ist die Behauptung des Verf., dass man in Frankreich im 12. Jahrhundert gar kein Portrait, im 13ten aber nur Bildnisse gemacht habe, darauf zu beschränken, dass in dem letzteren ein Bestreben auf bildnissartige Darstellung wahrzunehmen ist. Dieses beweisen die Miniaturen in den Manuscripten jener Zeit, welche der Verf. unter den der Zerstörung entgangenen Denkmalen, als welche er der Glasmalereien, der Emaillen und der Sculpturen gedenkt, aufzuführen vergessen hat. Selbst in den Miniaturen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geben die Bildnisse nicht über Andeutungen hinaus. Auch gesteht der Verf. selbst zu, dass, um ein gutes und individuelles Bildniss aufzufinden, man bis zum Könige Johann VI (reg. von 1350—1364) herabsteigen muss, dessen auf dem Kupferstichcabinet zu Paris befindliches Bildniss auch ich mit vielem Interesse betrachtet habe. Nach dem Verf. rührt dasselbe von dem Maler dieses Königs, Meister Girart von Orleans, her. Dass gegen Ende des 14. Jahrhunderts die Ausbildung des Portraits schon allgemeiner verbreitet war, beweist der Umstand, dass, als dem Könige Karl VI zur Vermählung drei Prinzessinnen, Isabelle von Baiern, eine Prinzess von Oesterreich und eine von Lothringen, vorgeschlagen wurden, er alle drei von seinem geschicktesten Maler nach dem Leben malen liess und sich hiernach für die erste dieser Fürstinnen entschied. Ja von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab verbreitete sich diese Neigung zu naturwahren Darstellungen sogar auf das Wiedergeben von Städten und bestimmten Gegenden. Diese Vorliebe für Bildnisse war, wie der Verf. nachweist, in dieser Zeit in ganz Europa verbreitet, besonders aber in Frankreich, wo man dergleichen nicht allein am königl. Hofe, sondern auch bei den Grossen antraf. Eine förmliche Sammlung von Bildnissen der Könige und Königinnen von Frankreich im Louvre findet man freilich erst am Ende des 16. Jahrhunderts unter Heinrich IV.

Die ältesten Nachrichten, welche der Verf. über François Clouet, von dem zunächst sehr ausführlich gehandelt wird, aufgefunden, beziehen sich auf seine Thätigkeit gelegentlich des Todes von Franz I (1547). Ihm fiel hier nämlich der Auftrag zu, die Todtenmaske des Königs zu nehmen und hienach die gewöhnliche Maske in Wachs auszuführen, welche die Stelle des Todten bei den grossen Exequien vertreten musste. Da er hier schon als *„paintre ordinaire du roy“* aufgeführt ist, hat die Vermuthung des Verf., dass er seinem Vater Jean in dieser Eigenschaft schon früher, nämlich 1545, gefolgt sein mag, viel für sich. Auch die Ausschmückung der Kirche, so wie der Fahnen etc. bei dieser Leichenfeier hatte er zu besorgen. Der Verf. hält ein Bild im Museum von Antwerpen aus dem Vermächtniss van Ertborn, welches auf dem Rahmen *„François deux, dauphin de France peint par J. Holbein“* von später Hand bezeichnet ist, für ein im Jahre 1547 von François Clouet ausgeführtes Werk. Ich gestehe frei, dass ich nach zwei in England befindlichen Bildnissen des Janet, nämlich in der Sammlung des Schlosses Hamptoncourt und in der des Lord Spencer zu Altorp, welche ebenfalls diesen 1543 geborenen Fürsten als Kind vostellen, und sehr fein und lebendig sind, das Bild in Antwerpen nur für eine Copie halten kann. Aus verschiedenen Rechnungen geht hervor, dass der Künstler nach jener noch aus dem Mittelalter stammenden Sitte auch sehr geringfügige Arbeiten, z. B. die Devisen und jene verbundenen Halbmonde Heinrich II auf einem Wagen malen musste. Im Jahre 1553 führte er das lebensgrosse Bild Heinrich II aus, welches zwar nicht mehr vorhanden ist, nach einer alten Copie in Miniatur aber sehr vorzüglich gewesen sein muss. Leider sind auch acht noch im Jahre 1709 vorhandene Bilder, worin er in kleiner Naturgrösse mehrere Personen zu einer Handlung zusammengeordnet hatte, z. B. den Cardinal von Lothringen (Guise), welcher König Heinrich II krönt, während der Revolution verloren gegangen. Nur ein mit jenen aufgeführtes Bildniss Heinrich II, welches indessen nicht ganz einen Fuss hoch, ist dem Verderben entgangen und befindet sich jetzt in der Galerie des Louvre. Unter diesen Umständen würden wir kaum im Stande sein, uns eine Vorstellung von dem zu machen, was dieser Meister in Bildern von grösserem Umfange geleistet hat, wenn sich nicht in Castle Howard, dem Landsitze des Lord Carlisle in England, das vortreffliche lebensgrosse Bildniss der Catharina von Medicis mit ihren Kindern, Franz II, Carl IX und Margaretha, befände, welches auch der Verf. aus meinen Kunstwerken und Künstlern in England anführt, und wenn nicht die kaiserliche Galerie im Belvedere zu Wien das auf Leinwand gemalte Bildniss König Carl IX in ganzer Figur, ein Gemälde von 7 Fuss Höhe und 3 Fuss 7 Zoll Breite, besässe, welches diesen Fürsten in reicher, prächtiger Kleidung, neben einem Stuhl stehend, vorstellt, auf dessen Lehne er die rechte Hand legt. Dieses lebendige, mit grosser Feinheit durchgeführte, aber leider an einem Fensterpfeiler sehr ungünstig aufgestellte Gemälde trägt die Bezeichnung: *„Charles VIIII très chretien roy de France, en l'aage de XX ans peinct au vif par Jannet 1563“*. Die Fassung derselben lässt mich vermuthen, dass es als ein Geschenk des damaligen französichen Hofes an den Hof von Wien gekommen, zumal da dieser König mit Elisabeth von Oesterreich vermählt war. Ein kleines Bild im Louvre, welches sich früher in derselben Galerie in Wien befand und erst nach dem Kriege von 1809 nach Paris gelangt ist, ist nur eine Wiederholung jenes grossen. Ohne von letzterem Kunde zu haben [1]), setzt der Verf. ein solches Verhältniss desselben richtig voraus. Er findet in diesem Bildchen eine grössere Zartheit, einen feineren Schmelz, eine mehr abgewogene Harmonie des Silbertons, welche den späteren Werken des Janet eigenthümlich ist. Auch eine Wiederholung in Miniatur auf Pergament in der Sammlung des Herrn Ratier zu Paris rührt nach dem Verf. sicher von dem Meister her und ist von derselben Feinheit. Dasselbe gilt auch von dem ebenfalls im Louvre befindlichen Bildniss seiner eben erwähnten Gemahlin, welche erst 1570 nach Paris kam. Janet behielt seine Stelle als Hofmaler auch unter den Königen Franz II und Carl IX, starb aber wahrscheinlich bereits 1572, da wir in diesem Jahre einen ungleich minder bekannten Künstler, den Jehan de Court, als dieselbe Stelle einnehmend finden. Verschiedene Zeugnisse ausgezeichneter Zeitgenossen, unter ihnen ein Gedicht von Ronsard, welche der Verf. aufführt, beweisen, in wie hoher Achtung Janet stand. Bekanntlich giebt es eine beträchtliche Anzahl von in schwarzer und rother Kreide ausgeführten Zeichnungen, welche dem François

1) Dasselbe findet sich indess schon in dem Cataloge von van Mechel, aus welchem der Verf. das kleine richtig anführt, S. 328. Nr. 1. angegeben.

Clouet beigemessen werden. Wenn der Verf. die Mehrzahl derselben zu schwach für ihn findet, so kann ich ihm darin nur beistimmen, wenn er aber die Ueberzeugung ausspricht, dass Janet dergleichen niemals als Studien oder auch als Portraite nach dem Leben, sondern immer nur nach seinen Gemälden ausgeführt habe, so kann ich mich dem nicht anschliessen, bin vielmehr der Ueberzeugung, dass er, gleich dem Dürer und Holbein, vielfach dergleichen auch nach dem Leben ausgeführt hat, ja dass die in ähnlicher Weise behandelten Zeichnungen des um etwas älteren Holbein ihm höchst wahrscheinlich für die gewählte Manier zum Vorbilde gedient haben. Zu diesen echten Zeichnungen des Janet sind 88 im Castle Howard zu rechnen, welche die namhaftesten Persönlichkeiten der Höfe Heinrich II, Franz II und Carl IX in sehr lebendiger und geistreicher Art vorstellen, so wie einzelne in verschiedenen Sammlungen Europas, die in der Regel dem Hans Holbein beigemessen werden. Bei einem Vergleich, welchen der Verf. zwischen den Bildnissen des letzten und der beiden Janets anstellt, tritt er dem grossen Holbein offenbar zu nahe, wenn er von dessen Bildnissen im Allgemeinen behauptet, dass sie geschwollene Nasen und über die Maassen verkleinerte Augen haben. Beides findet sich nur an Bildern aus seiner früheren Zeit vor, nicht aber an Bildnissen seiner reifen Epoche, wie das des Astronomen Kratzer im Louvre, des Kaufmanns Gysi in der königl. Galerie zu Berlin, und des Thomas Morett in der Galerie zu Dresden. Gegen den feinen Geschmack, die grosse Eleganz, welche ich mit dem Verf. in den Bildnissen der Janets finde, hätte er billig die kräftigere und wärmere Färbung in den Bildnissen Holbeins geltend machen müssen. Sehr richtig sind die nun folgenden Bemerkungen über die grosse Zahl von häufig sehr geschickten alten Copien nach Bildern der Janets, welche in und ausserhalb Frankreich jetzt für Originale gelten. Was namentlich ein Bildniss der Diana von Poitiers in der Sammlung des Lord Spencer in Altorp anlangt, welches Dibdin und Passavant für ein Werk des Janet geben, so habe ich in meiner Beschreibung der dortigen Kunstwerke die Erwähnung desselben absichtlich unterdrückt, indem es mir als ein sehr mittelmässiges, jenes stets von mir sehr hochgeschätzten Meisters nicht würdiges Machwerk erschienen ist. Dagegen besitzt der Minister Baron von Werther zu Berlin ein Brustbild von der Catharina von Medicis, welches wegen der Eleganz der Auffassung und der fleissigen Modellirung im Silberton, mir zu den seltnen, echten Bildern des François Clouet zu gehören scheint. (Schluss folgt.)

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten, oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden. In treuen Copieen von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst, herausgegeben von Rudolph Weigel. Erstes Heft, in 5 Blättern auf chin. Papier, auf Cartons aufgelegt nebst Text. In einer Mappe. Fol. Preis: 3 Thlr. Leipzig, Rudolph Weigel. 1851.

Gleichwie man um die Mitte des vorigen Jahrhunderts mit aller Macht über das Mittelalter hinaus zurückgriff in das klassische Alterthum, und durch ein von Winkelmann eingeleitetes gedankenvolles Studium der Antike der damals in mancher Beziehung fast kranken Kunst eine neue Belebung und einen neuen Aufschwung zu geben versuchte, so wendet man sich heutzutage, wenn gleich nicht unter gleichen betrübenden Verhältnissen und nicht mit jener entschiedenen Leidenschaft, doch unläugbar mit einem grossen und anerkennenswerthen Interesse den Kunstschöpfungen des Mittelalters zu. Das Rekapituliren und Wiederanknüpfen an das Fernliegende, das Streben nach Zusammenhang ist eben eine charakteristische Eigenschaft alles geistigen Bemühens und Ringens. Mit der Conservation der Kunst des Alterthums ist man so ziemlich fertig, wenigstens ist ein reicher Apparat von Mitteln entfaltet, das etwa noch Verborgene an's Licht zu ziehen, es in die Sammlungen einzureihn, nachzubilden, zu zeichnen etc., es waltet in Bezug darauf eine überall und vollständig organisirte Thätigkeit. Die übrige Forscherkraft hat sich jetzt auf das Mittelalter geworfen und hier, wie früher dort, erschallen die Klagen über so vieles Untergegangene und es verdoppelt sich die Mühe, das noch Vorhandene zu erhalten. So kann es auch nicht fehlen, dass das Auge des Forschers und Kenners sich auf dem Gebiete der alten Formschneidekunst fleissig umthut, um nicht blos Nichts ununtersucht, sondern auch um Nichts unbekannt und ungenossen zu lassen von dem, was die Zeit uns aufbewahrt hat. Hier muss nun die bis zur Virtuosität gesteigerte Fertigkeit der heutigen Holzschneidekunst die Stelle versehen, welche der Gypsabguss bei den antiken Bildwerken vertrat. Nach dem Bedürfniss Sammlungen anzulegen, fühlte man das Bedürfniss diese Sammlungen zu vervielfältigen. Nicht jedes Museum konnte mit echtem Fund gefüllt werden und doch wollte jedes seinen vatikanischen Apoll und seine mediceische Venus haben. Aehnlich verhält es sich mit den älteren Werken des Formschnittes. Das Interesse daran, der Wunsch des Besitzes ist grösser, als der vorhandene Vorrath befriedigen kann. Und weil dieser ausserdem durch zahlreiche Privatsammlungen mehr zerstreut und der Anschauung unzugänglicher ist, so muss man es einen sehr glücklichen Gedanken nennen, wenn ein Mann von der bewährten Umsicht und Kennerschaft, wie sie der Herausgeber auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste besitzt, sich entschliesst, aus dem ganzen Reichthum des Vorhandenen, welcher vor seiner Kenntniss ausgebreitet liegt, eine Auswahl der schönsten und seltensten Blätter zusammenzustellen und somit Vielen eine befriedigende Sammlung darzubieten, Andern die ihrige durch treue Nachbildungen zu ergänzen und zu vervollständigen. Und noch ein Gutes vermag solche Mustersammlung zu leisten. Es ist doch Manches in der Technik der alten tüchtigen Formschneider, das von den heutigen Männern des Fachs nur mit Nutzen angeschaut und studirt werden kann. Sahen wir doch hier in Kaulbach's Atelier immer die Werke Albrecht Dürer's aufgeschlagen, an dessen einfachem kräftigem Schnitt sich der berühmte und originale Zeichner schöner Gestalten gern erbaute und dessen Stil ihm so würdig der Nachahmung schien. — Ohne auf die vor längerer Zeit mit so vielem Eifer behandelten Streitfragen über die unmittelbare Betheiligung grosser Meister an dem Formschnittwesen an diesem Orte zurückzukommen, so viel steht fest, dass es geschehen. Wer diesen Streit verfolgt hat, dem wird durch diese Sammlung zum Theil höchst seltener Blätter Gelegenheit gegeben, seine gewonnene Ueberzeugung zu befestigen oder nach dem Richtigen zu modificiren. Weigel wünscht, und wir mit ihm, „dass dieses Unternehmen die Forscherlust auf diesem Gebiete kräftigen möge, damit das Material gewonnen werde, über jene eigenhändigen Formschnitte, diese Malerradirungen der Plastik, einen Peintre-Tailleur hervorgehen zu sehen."

Betrachten wir nun das erste, eben erschienene Heft. Dasselbe enthält fünf Blätter, drei aus der deutschen Schule, von Hans Burgkmair, Lucas Cranach dem ältern und Lucu-

naboln; eins der holländischen Schule von Johan Livens, eins aus der italienischen Schule von Coriolano.

Das erste Bild von Meister Burgkmair stellt den „Kaiser Maximilian I und Maria von Burgund" vor. Wir geben unsern Lesern in der heutigen Beilage einen Abdruck dieses Blattes, freilich der Bequemlichkeit wegen nicht in der prächtigen äusseren Ausstattung des Werkes, wo jedes Blatt auf chinesischem Papier gedruckt und auf einen festen Carton gelegt ist. Aus dem begleitenden Texte führen wir Folgendes an:

„Dieses schöne Blatt, in jeder Hinsicht eines der trefflichsten des grossen Meisters und noch frei vom italienischen Einflusse, war wahrscheinlich ursprünglich zu dem Weisskunig bestimmt, wurde jedoch aus unbekannten Gründen darin nicht aufgenommen, sondern durch eine andere, minder glückliche Composition (siehe S. 117 des Weisskunig: „Wie der Jung Weysskunig vnnd die Jung kunigin, yedes, des andern, sein sprach lerne!") ersetzt. Ich war so glücklich es zuerst wieder aufzufinden, und zwar in dem Buche: „Von der Eerlichen, zimlichen, auch erlaubten Wolust des leibs" u. s. w. von Batt. Platina aus Cremona, deutsch von *Steph. Vigilius*. Augsburg, H. Stayner. 1542. In Fol. (S. die 22. Abtheilung meines Kunst-Katalogs unter No. 17898.) Zu derselben Zeit theilte mir mein Freund, Herr Auctionator J. A. Börner in Nürnberg, mit, dass das Blatt schon früher in einem Buche angewandt worden sei (vielleicht zu einer Ausgabe des bekannten Buches von Joh. Pauli: Schimpff und Ernst), auf dessen Rückseite sich folgender Titel befindet: VOnn guttem Gespräche, In Schimpff vnnd Ernst Reden, vil höfflicher, weiser Sprüch, lieblicher Historien vnd Lehren. Zu Vnderweisung, vnd Ermanung etc. Jetzund New, vnnd vormals dermassen nie aussgangen. Ausserdem steht auf Burgkmair's Blatt unten rechts der Custos: Register. Den angegebenen Titel schmückt noch ein Holzschnitt von Hans Schäuflein, Personen beiderlei Geschlechts in einer Kirche, welcher Bartsch ebenfalls unbekannt geblieben ist.

Zu vermuthen ist übrigens, dass das Burgkmair'sche Blatt früher im Format breiter war, denn es scheint von der Holztafel an der linken Seite etwas abgesägt worden zu sein. Das von Manier freie, mit Burgkmair's Zeichen versehene Blatt, stimmt mit mehreren Blättern im Weisskunig überein, denen man ansieht, dass sie nicht, wie der grösste Theil der Holzschnitte in diesem berühmten Buche, blos auf- oder vorgezeichnet worden sind, um von mehr oder weniger geschickten, gewöhnlichen Holzschneidern geschnitten zu werden, sondern zu eben jenen wenigen gehört, auf welche die Worte des Vorredners des Weisskunigs passen, der da sagt, dass die dazu bestimmten Figuren von Hannsen Burgkmair und andern Meistern in Holz geschnitten worden seien.

Herr Hermann Krüger in Leipzig hat die schwierige Aufgabe, dieses Blatt gut wiederzugeben, wohl gelös't; ist hier und da nicht das volle Verständniss, wie es im Original durchweg sich zeigt, erreicht, so lag es mehr an der Unvollkommenheit des Abdrucks." (Schluss folgt.)

Zeitung.

W. Amsterdam, im Febr. Am 31. Januar starb in seiner Heimath zu Leippa in Böhmen der Blumen- und Früchtemaler Anton Weiss in einem Lebensalter von 50 Jahren. Weiss, der als Künstler der holländischen Schule angehört, kam als Jüngling in eine böhmische Glaswaarenhandlung nach Amsterdam und widmete sich hier unter Leitung des damaligen Akademiedirektors J. A. Daiwaille — der gleichfalls unlängst zu Rotterdam gestorben ist und zu seiner Zeit als tüchtiger Portraitmaler bekannt war — der Malerei. Obschon sich Daiwaille auch sonst noch thätlich des jungen Weiss annahm, so sah sich dieser doch, unbemittelt wie er war, genöthigt, im Auftrage eines Gelehrten für den botanischen Theil eines naturgeschichtlichen Werkes die Pflanzendarstellungen zu fertigen und dieser Umstand bestimmte ihn für die Blumenmalerei. Obschon seinen Bildern, worin mehr ein feiner und zarter Sinn für's Einzelne, als für's Ganze vorherrscht, nicht durchaus von einer tieferen Naturauffassung zeugen, so hatte sich Weiss doch die Technik der holländischen Schule im vollen Maasse zu eigen gemacht und viele seiner Blumenstücke, welche seinen Stillleben vorzuziehen, haben einen bleibenden Werth. Der Künstler genoss in Holland während eines fast dreissigjährigen Aufenthalts eines erfreulichen Rufes und war namentlich als Lehrer in den vornehmsten Familien Amsterdams gesucht. Er hat auch für die lithographische Anstalt Desguerrois & Comp. eine grosse Reihenfolge Blumen- und Früchtestudien auf Stein gezeichnet, welche als empfehlenswerthe Vorlegeblätter noch fortwährend benutzt werden. Die Akademie der bildenden Künste zu Amsterdam, welche sonst eben nicht karg in der Ertheilung ihres Diploms ist, ernannte ihn jedoch erst im Jahre 1844 zu ihrem Mitgliede.

Kunstvereine.

(Fortsetzung des Berichts über den Kunstverein in **Böhmen**.)

Vorzüglich sind es aber die hiesigen Künstler, die sich zu der fortschreitenden Besserung unserer Kunstzustände und zu den sich ihnen hiedurch eröffnenden Aussichten Glück wünschen können. Abermals ist fast alles Gelungene, das sie verkäuflich zur Ausstellung brachten, auch wirklich verkauft worden; abermals sind, obwohl gerade mehrere der vorgerücktesten Akademie-Zöglinge, die theils auf Reisen begriffen, theils anderweitig beschäftigt sind, nichts beitragen konnten, 31 Werke hiesiger, theils selbständiger, theils noch in den Ateliers der Akademie studirender Künstler um den Gesammtbetrag von 4403 Fl. erkauft worden. Gewiss, wenn die dem Bilderkaufe von Privaten und vom Verein gewidmete Summe wieder alljährlich wächst, wenn jene alljährlich die werthvollsten fremden Bilder zusammenkaufen, überdies aber alljährlich auch noch einige mehr durch ihr Streben, als durch eigenen Kunstwerth interessirende Schülerarbeiten durch den Ankauf belohnen, dann wird es dem ausgebildeten heimischen Künstler, wenn er mit dem fremden Gute nur wirklich konkurriren will und kann, nie an Anerkennung und Absatz fehlen! Wir haben im Laufe des letzten Winters von einer Seite den Vorwurf hören müssen: dass man sich der Akademiezöglinge zwar mit Liebe und Sorgfalt annehme, dass sich diese Liebe und Sorgfalt und Alles, was bisher geschehen, aber eben nur auf sie beschränke, dass für den die Akademie verlassenden, selbständigen Künstler dagegen gar nichts geschehe, dass er allein und verlassen da stehe, ohne Möglichkeit, bekannt zu werden und seinem Namen Anerkennung, seinen Leistungen Absatz zu verschaffen. Wir müssen dieser Angabe entschieden widersprechen. Auch den hiesigen selbständigen Künstlern bietet unsere jährliche, von der gesammten gebildeten Einwohnerschaft und allen sich nur halbwegs für die Kunst Interessirenden besuchte Ausstellung die vollste, gerade durch die Konkurrenz ehrenhafteste Gelegenheit, ihrem Namen Ruhm und ausgedehnte Anerkennung, ihren Leistungen Absatz zu verschaffen. Schon in der im Mai 1839 erlassenen Einladung zum Beitritte zum Kunstverein hat der Ausschuss der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde ausgesprochen: dass er durch denselben „das Wirken der Gesellschaft auch über die Ausbildung jugendlicher Talente hinaus in das Leben ausgebildeter Künstler auszudehnen beabsichtigt." Der §. 1. unseres Verwaltungsplanes bezeichnet den Zweck des Kunstvereines mit den Worten: Im Allgemeinen wahre Gediegenheit in der Hervorbringung von Kunstwerken in jeder Richtung der Kunst zu fördern, den Kunstsinn im Vaterlande zu wecken und zu beleben, insbesondere aber den vaterländischen

Künstlern nicht nur durch Abnahme ihrer gelungenen Leistungen Anerkennung und Unterstützung zu verschaffen, sondern sie auch zu ermuntern, fortwährend nach einer höheren Stufe der Vollkommenheit zu streben,“ und §. 20. desselben Verwaltungsplanes legt dem Ankaufs-Comité noch ausdrücklich die Pflicht auf — keineswegs nur Zöglinge der Akademie — nein, *überhaupt aufstrebende Talente*, wenn deren Leistungen nur von ernstem Streben einer gediegenen Richtung und bedeutenden Fortschritten zeugen, vorzugsweise zu begünstigen. *Die Akademiezöglinge erfreuen sich also in unserm Vereine durchaus keiner Begünstigung, die nicht auch den selbständigen hiesigen Künstlern zukäme, und eine andere Darstellung ist vollkommen wahrheitswidrig.* Ja noch mehr; für die der Schule entwachsenen, selbständigen Künstler thut die Konkurrenz auswärtiger Meisterwerke, dieser Prüfstein eigenen Werthes, vorzugsweise Noth! Der Zögling geniesst des pflichtmässigen Rathes, der einsichtsvollen, liebevollen Leitung seiner Lehrer; sie wird in der Regel hinreichen, ihn vor Verirrungen und Selbstüberschätzung zu bewahren, ihn zu weiterem Fortschreiten anzuhalten. Der selbständige Künstler dagegen bedarf, wie hoch er auch immer stehe, schlechterdings der immerwährenden Berührung, des steten Wetteifers mit den besten Leistungen seiner Zeit, wenn er sich gegen Stillstand, Manierismus und Verknöcherung, diesen unausweichlichen Folgen des Abschliessens in sich selbst und in dem Kreise intimer Freunde und parteiischer Bewunderer, sichern will, und wer sich dieser Berührung, dieser Vergleichung entzieht, der setzt sich dem begründeten Verdachte aus, dass er sie scheue, sie zu scheuen Ursache habe. Denn gewiss wird doch gerade der selbständige einheimische Künstler, wenn er nur wahrhaft tüchtig ist, mit den Leistungen der Besten anderer Städte vollkommen und viel eher konkurriren können, als der blosse Lehrling der Kunst! Und wenn gleich jugendliche Leistungen und gelungene Schülerarbeiten auch berücksichtigt werden sollen, immer wird der bei weitem grösste Theil der Ankaufssumme des Vereins (von Privaten gar nicht zu reden) bereits ausgebildeten Künstlern zufliessen, schon aus dem Grunde, weil auch die nachsichtigste Berücksichtigung der Schülerarbeiten immer nur einen verhältnissmässig kleinen Betrag in Anspruch nimmt. Ueberdiess aber eröffnet der Verein Jenen durch seine Verbindungen auch noch die Gelegenheit zum Absatz ihrer Werke auf den Ausstellungen beinahe aller fremden Städte, bei welchen die Arbeiten von blossen Schülern kaum noch mit Erfolg würden konkurriren können. Wer aber kann zu glauben vorgeben, unser Verein werde heimische Künstler bloss desshalb, weil sie heimisch sind, gegen Fremde zurücksetzen? Nur zu oft haben wir den entgegengesetzten Vorwurf hören müssen! Und werden gediegene Werke hiesiger selbständiger Künstler, die mit den Fremden wahrhaft in die Schranken treten können, nicht auch bei den hiesigen Mäcenen, nicht auch beim Privatankaufe die freundlichste Berücksichtigung finden? Die Rücksicht, die diese Mäcene schon blossen Schülerarbeiten alljährlich angedeihen lassen, ist gewiss die beste Bürgschaft dafür! Die bei uns vorkommenden Privatankäufe werthvoller Gegenstände können aber wahrlich nicht mehr „*zufällig*“ genannt werden! Sie sind das nothwendige, alljährlich wiederkehrende Ergebniss der innigen treuen Kunstliebe einiger edlen, reichen Bewohner dieser Stadt. Und wirklich haben tüchtige Leistungen hiesiger Künstler auf unserer Ausstellung auch jederzeit und fast ohne Ausnahme ihren Käufer gefunden. Wenn aber hiesigen selbständigen Künstlern bisher nicht ein noch viel grösserer Theil der Ankaufssumme zugeflossen ist, so liegt die Schuld eben nur daran, dass von hiesigen selbständigen Künstlern, wie die Kataloge nachweisen, mit wenigen Ausnahmen, fast nichts zur Ausstellung gebracht wird, sei es nun, dass es bisher bei uns überhaupt nur wenige selbständige Künstler giebt, oder dass sie die Konkurrenz mit den Zöglingen der Akademie und den fremden Leistungen scheuen, oder endlich dass sie aus andern Ursachen unserm Vereine und unseren Ausstellungen gram sind. Dann ist es aber nicht die Schuld unseres Vereins und unserer Ausstellungen, dann ist es überhaupt nicht die Schuld der hiesigen Kunstzustände, wenn sie Nichts absetzen, wenn ihr Name in der Kunstwelt unbekannt bleibt! — *Denn allerdings wird sich auch der selbständige Künstler jederzeit nur durch den Werth seiner Leistungen Anerkennung und Geltung verschaffen können, und wird kein Versuch der Welt im Stande sein, ihn dieser für die Kunst selbst wahrlich sehr wohlthätigen Nothwendigkeit zu überheben!* (Schluss folgt.)

Kunstausstellung in Wiesbaden.

Der Vorstand des Nassauischen Kunstvereins (Gesellschaft von Freunden der bildenden Kunst) hat beschlossen, während der diesjährigen Saison, vom 15. Juli bis 31. August, eine grössere Kunstausstellung zu veranstalten, und ladet hiermit alle Künstler von nah und fern ein, unter nachstehenden Bedingungen ihre Kunsterzeugnisse zu derselben einzusenden:

1. Die Ausstellung, welche in den geräumigen Concert-Sälen des Theatergebäudes stattfindet, wird den 15. Juli geöffnet und den 31. August geschlossen.
2. Die schriftlichen Anmeldungen zur Betheiligung werden bis zum 15. Juni erwartet; die Kunstwerke selbst müssen bis zum 1. Juli eingegangen sein.
3. Zugelassen werden Gemälde, Zeichnungen und plastische Kunstwerke, letztere jedoch nur nach vorher eingeholter Zustimmung der Ausstellungs-Commission.
4. Die eingesandten Kunstwerke müssen mit genauer Angabe des Namens und Wohnorts des Künstlers, sowie des Verkaufspreises, falls sie nämlich verkäuflich sind, begleitet sein.
5. Für die Verpackung bei der Absendung werden die Herren Künstler selbst Sorge tragen. Die Verantwortlichkeit für die Erhaltung u. s. w. der eingesandten Kunstwerke kann für den Nassauischen Kunstverein erst dann eintreten, wenn solche unbeschädigt hier eingetroffen sind, weshalb die Ausstellungs-Commission oder einzelne Mitglieder derselben bei der Auspackung gegenwärtig sein werden. Für Beschädigungen während des Transports sind wir nicht verantwortlich.
6. Die Transportkosten fallen dem Nassauischen Kunstverein zur Last; wir bitten jedoch, wo möglich, die billigsten Transportmittel, namentlich Dampfschiffe und Eisenbahnen zu wählen.
7. Alle Briefe bitten wir an den Vorsitzenden der Ausstellungs-Commission, Herrn Dr. *Busch*, mit dem Zusatz: „Kunstausstellung betreffend“ zu adressiren.
8. Die einzusendenden Kunstwerke selbst sind an die *Agentur* entweder der Kölnischen oder der Düsseldorfer Dampfschifffahrts-Gesellschaft dahier zu adressiren.

Wiesbaden, den 28. Februar 1851.

Der Vorstand der „Gesellschaft von Freunden bildender Kunst“
Ph. Leyendecker, Direktor; **Keck**, Sekretär;
Dr. Busch, Vorsitzender der Ausstellungs-Commission.

(Der heutigen Nummer liegt ein Holzschnittblatt bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 12. Montag, den 24. März. 1851.

Die äussere Anordnung eines Kunstwerks ist von dem Gedankenzusammenhang abhängig.

Man nimmt gewöhnlich an, dass die Zusammenstellung mehrerer Figuren rein von Gründen der Symmetrie abhängig sei, und in der That verlangt eine verschiedene Räumlichkeit eine sehr verschiedene Fügung der in einem Gemälde vereinigten Bestandtheile. Nur geistlose oder routinirte Künstler aber erhalten ihre Gedanken durch die Bedingnisse der äusseren Form. Echte Begeisterung webt die einzelnen Gedankenfäden so innig zusammen, dass sich alle Elemente wechselseitig durchdringen und die Zerlegung derselben nur mit den gewaltsamen Mitteln der Dialektik vorgenommen werden kann. Dass dabei Ideenverbindungen zu Tage kommen, an welche der schaffende Künstler, wie man sich auszudrücken pflegt, nicht gedacht hat, darf die Resultate dieser geistigen Operation nicht verdächtigen. Die Thätigkeit des Genie's erfolgt allezeit unbewusst. — Um nun aber den Gedankenzusammenhang nicht zu verlieren, ist vor allem bei der Betrachtung eines Kunstwerks nothwendig, dass man mit dem Blick nicht von einer Erscheinung auf die andere überspringt, sondern bei jeder Gestalt so lange verweilt, bis man den Punkt aufgefunden hat, an welchem sie sich mit der zunächst aufgereihten auf eine innige und nothwendige Weise verbindet. Eine solche Verknüpfung kann auf mannigfaltige Weise erfolgen. Nicht immer freilich ist sie so handgreiflich, wie zwischen den beiden Persönlichkeiten, deren eine wir bereits eines Näheren betrachtet haben. Der h. Hieronymus [1]) legt seine Linke auf das Haupt des Donators und empfiehlt ihn dem Schutz der Madonna. Durch diese Handlung ist nun aber auch die Stellung und das Verhältniss beider zu einander gegeben. Der Heilige tritt weit über den seiner Fürsprache bedürftigen Sterblichen hinaus und obwohl wir ihn an Jahren mit diesem etwa gleich erachten können, so tritt bei ihm doch keine der Narben hervor, welche an dem Erdenmenschen das Alter zurücklässt. Einen sehr bedeutungsvollen Gegensatz lassen gleich die Hände des h. Hieronymus zu denen des Cardinals wahrnehmen. Während diese von der Hautbedeckung nur lose umhangen sind und das allmähliche Absterben dieses vergänglichen Leibes zur Schau tragen, sind die des Heiligen frisch und lebensvoll, von den zartesten Formen umkleidet und doch wahrheitsgetreu. Die sprechende Mimik, mit welcher er seine Fürbitte unterstützt, bildet ebenfalls zu der gebundenen Ruhe des Betenden einen sehr bezeichnenden Gegensatz. Und so leuchtet auch das Antlitz des sonst der Einsamkeit und ruhiger Beschaulichkeit ergebenen Mannes mit wahrhaft magischem Glanz aus dem Bilde hervor, was um so fühlbarer wird, als gerade dieser edele schöne Kopf zu den besterhaltenen Theilen des Bildes gehört. — Wenn man diese dramatisch bewegte Darstellung des h. Hieronymus mit der ehrwürdig ernsten Gestalt desselben Kirchenvaters in der Disputa vergleicht, so wird dieser edle Contrast noch auffälliger. Dort sehen wir ihn ernst dasitzen und in den tiefsinnigsten aller menschlichen Gedanken versenkt, während er sich hier seines Schützlings mit einer wahrhaft göttlichen Leidenschaftlichkeit annimmt. Ein andrer Unterschied rein materieller Art ist dabei auffällig, welcher aber hervorgehoben zu werden verdient, weil er uns eine Einsicht in die technische Oekonomie des eben so gewandten, als feinfühlenden Künstlers gestattet. Der h. Hieronymus ist dort, wie in den meisten Fällen mit dem Cardinalpurpur bekleidet, während wir ihn hier im Liliagewand auftreten sehen. Bekanntlich legen die Cardinäle auch diese Farbe bei gewissen Festlichkeiten an, dass aber hier der Heilige damit geschmückt erscheint, hat in dem Bedürfniss des Malers seinen Grund, durch verschiedene Farbenmassen beide Gestalten auseinander zu rücken. Wenn nun aber zwischen beide Cardinäle die erwähnten Farben vertheilt werden sollten, so musste es natürlich viel bequemer sein, das kräftige Roth in den Vordergrund und mit dem irdischen Wesen in Verbindung zu bringen und dagegen das mehr ätherische Blau dem verklärten Heiligen zuzuweisen. — Solche Verbindungen gehören ausschliesslich dem technischen Vortrag an, und in ihnen einen höhern Bezug aufsuchen zu wollen, ist geradezu lächerlich. Dennoch hat man es in ähnlichen Fällen mehr als einmal gethan und dadurch Denen Mittel der Verdächtigung in die Hände gegeben, welche jeden rein geistigen Zusammenhang leugnen und Alles nur auf künstlerische Füglichkeit zurückführen möchten. In unserem Fall muss indess immer noch auf das überraschende Zusammentreffen aufmerksam gemacht werden, welches in Bezug auf die der geistigeren Erscheinung zufallenden helleren Farben stattfindet. — Diese innig verbundene Gruppe hat nun aber einen Gegensatz eher hervorgerufen als ausgeglichen. Der Blick wird daher in der Rich-

1) In Rafael's „Madonna di Foligno"

tung fortgetrieben, in welcher er den Ruhepunkt zu finden hoffen darf, nach welchem er sich sehnt. Wir erreichen denselben bei der gleichnamigen Gruppe, durch welche am anderen Ende des Gemäldes das Gleichgewicht der Massen wieder hergestellt wird. Den Uebergang können wir hier nicht unmittelbar zu finden hoffen, sondern hier gilt es, einen glücklichen Sprung zu thun. Denn gelingt es uns nicht, die Antithese an ihrem Keimpunkt zu begreifen, so sind wir in Gefahr, den wahren Gedankenzusammenhang für immer zu verfehlen. Wir sind in gleichem Falle wie zu Anfang der Betrachtung des Gemäldes, nur dass die Schwierigkeit gewachsen ist. **E. Braun.**

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

Einleitendes.

Kaum war nach den verhängnissvollen Ereignissen des Jahres 1848 der erste, kurze, schmeichlerische Traum der Freiheit verflogen; kaum hatten die Dinge eine Wendung genommen, wodurch das Bestehen ganzer Staaten in Frage gestellt, die Stellung jedes Einzelnen aber gefährdet und seine Zukunft bedroht wurde: so trat auch, eine der ersten, die zahlreiche Genossenschaft der Künstler und aller derer, denen das Wohl der Kunst am Herzen liegt, zusammen, und in den ängstlich besorgten Mienen konnte man die Frage lesen: was wird aus uns, was wird aus der Kunst werden in diesen wirren Zeiten und im Taumel aufgeregter Leidenschaften? Zwar fehlte es nicht an gläubig begeisterten Anhängern der neuen Ordnung der Dinge, die, auf das Beispiel von Hellas, von Rom und Florenz, ja selbst auf die Zeiten der ersten französischen Republik sich berufend, in kühnen Paradoxen die Monarchie als das Grab aller wahren und ernsten Kunstübung, die Republik dagegen als deren natürliche Pflegerin, Freundin und Beschützerin darzustellen sich bemühten. Doch wenigen nur wollte solche Beweisführung genügen und zum Trost gereichen, und Muthlosigkeit war in allen Reihen. Da rafften sich die Entschlossensten auf, schlugen Maassregeln vor, Versammlungen wurden gehalten, Beschlüsse gefasst; die Regierung der jungen Republik, an deren Spitze selbst mehrere Künstler und Männer der Wissenschaft standen, blieb nicht unthätig; dem dringendsten Bedürfnisse wurde auf dem Wege direkter Unterstützung abgeholfen; weitaussehende Pläne wurden gemacht, grosse Arbeiten, gleichsam aus dem Stegreife, beschlossen, unternommen und dem Einzelnen sein Antheil daran zugetheilt; Festlichkeiten wurden dem Volke zu Ehren veranstaltet, und deren Verschönerung der Kunst zur Aufgabe gestellt, wie damals, wo auf dem Marsfelde das „Fest des Höchsten Wesens“ begangen wurde, mit dessen künstlerischer Anordnung der „Bürger“ David beauftragt war. Bestellungen aller Art wurden gemacht, Freiheitsgöttinnen wurden in Unzahl gemalt, geprägt, geformt, gemeisselt und geschnitzt. So war denn das Verlorene einigermaassen ersetzt, und auf nothdürftige Weise wenigstens für das gegenwärtige Bedürfniss der Künstler gesorgt. Wie aber stand es, wie steht es mit der Frage nach der Kunst und ihrem Gedeihen? Haben die in Umlauf gesetzten neuen Ideen, die zum Theil aufrichtigen Entschlüsse uneigennütziger Hingabe für das Gesammtwohl, hat der beschleunigte Pulsschlag, der das Blut mit erneuter Kraft und Wärme durch das Geäder des Staatskörpers trieb, auch dem Herzen der Kunst einen neuen Schwung mitgetheilt, der schöpferischen Phantasie noch ungekannte Stoffe dargeboten, der künstlerischen Anschauung neue, lebensfrische Quellen eröffnet? Und ferner, hat das in der Begeisterung des Augenblicks Erfasste auch eine wohlthuende und nachhaltige Wirkung ausgeübt?

Wer die Ausstellung des Concorses mit angesehen, der, in den Flitterwochen der Republik ausgeschrieben, eine bedeutende Anzahl junger Künstler und auch nicht wenige der erprobten Meister vereinigt hatte in der vorschriftsmässigen Ausführung einer allegorischen Gestalt der Republik, der kann wohl keinen Augenblick in Zweifel sein über die Natur des Einflusses, welchen die Zeitereignisse auf den Geist der Künstler ausgeübt, denn eine so unerhörte Verirrung des Geschmackes, eine so gänzliche Abwesenheit aller Inspiration, eine solche Vereinigung von Missgeburten, war in Paris wenigstens zu keiner Zeit gesehen worden. Die Welt war aus den Fugen; die Verwirrung der Begriffe, die Zerrüttung der Verhältnisse hatte sich auch der Kunst mitgetheilt, und die bange Besorgniss, mit der man in die Zukunft blickte, liess keine freudige Stimmung aufkommen und lähmte alle Kraft und Lust zu neuen Schöpfungen. Wenn man damals und auch viel später noch nach irgend einem der ältern Künstlern von Ruf sich erkundigte, so war die Antwort immer und immer dieselbe: der Quell der Begeisterung war versiegt, und der Meister brachte muthlos und verdrossen seine Tage in Unthätigkeit hin.

Wer mit dem Wesen des künstlerischen Schaffens vertraut ist; wer den Menschen und seine Geschichte kennt, kann schon von vornherein nicht anders als die Ueberzeugung hegen, dass diese Tage der stürmischen Aufregung der Kunst nicht günstig sein, dass aus dem getrübten Bewusstsein der Zeit auch im Geiste des Künstlers kein ruhiges, klares und reines Bild der Schönheit aufsteigen konnte. — Wohl sehn wir gleichzeitig mit der grossen französischen Revolution des vorigen Jahrhunderts, auch in der Kunst eine gründliche Umwälzung eintreten; jedoch gingen deren Anfänge der politischen Bewegung voraus — L. David malte seinen „Schwur der Horazier“ und seinen „Belisar“ schon im Jahre 1784, — und ruhen ihre Wurzeln ausserhalb des Bodens von Frankreich. — Es handelt sich hier von coordinirten nicht von subordinirten Erscheinungen. Jener gründliche Umschwung der Ideen, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor sich ging, war es, der auf jedes Gebiet menschlicher Wirksamkeit einen gleich mächtigen Einfluss ausübte. Sicher aber darf man behaupten, dass ohne die später eingetretene gewaltsame Zertrümmerung alles Bestehenden, diese künstlerische Regeneration ungleich reichere und erfreulichere Früchte getragen haben würde. Wohl hat das aus jenem Chaos hervorgegangene Kaiserthum künstlerische Individualitäten von Bedeutung hervorgebracht: diese in ihrer Art grosse Zeit schuf und erzog sich, so wie die Heerführer, um ihre Schlachten zu schlagen, so auch die Maler, um die erfochtenen Siege darzustellen und zu verewigen. Sehen wir aber auf den tiefern Gehalt, auf die innere Lebensfähigkeit der künstlerischen Schöpfungen des Kaiserreichs, so werden wir doch wieder zu dem Schlusse berechtigt sein, dass sogar eine Epoche grosser politischer Begeisterung, nationalen Aufschwungs oder sonst welcher Ideen, die den ganzen Menschen in Anspruch nehmen, der künstlerischen Wirksamkeit mehr hinderlich als förderlich seien und dass die Kunst zu einer erfreulichen Blüte vielmehr einer stetigen, gleichmässigen, innern Erwärmung, als einer gewaltsamen Aufregung bedürfe. In der That begann auch erst, nachdem das Geräusch des Krieges verhallt, nachdem die staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse befestigt waren, jene Thätigkeit im Gebiete der bildenden Künste, die sich seitdem bis ins Unendliche gesteigert und verzweigt hat; und in dem neubefruchteten Boden fingen die Keime an zu wurzeln, von deren reicher Entwickelung wir später Zeuge gewesen.

Ein neuer Schritt ward gethan und ein wirklicher, wenn auch nur theilweiser Fortschritt ward erreicht durch die kurz

vor 1830 in der Literatur wie in der Kunst in Umlauf gesetzten Ideen. Die Wiedereinführung des christlichen Mittelalters und der Sage in das Gebiet der Kunst, die Berechtigung des Individuellen, die Herrschaft der Phantasie, die Ebenbürtigkeit aller Gegenstände und Vorwürfe der malerischen Darstellung — oder wie man sonst das Wesen der Romantik bezeichnen oder umschreiben will, — dieses Alles verdankt sein Dasein denselben Anschauungen, denselben Modifikationen des öffentlichen Bewusstseins, aus denen auch jene so bedeutungsvolle Revolution von 1830 hervorgegangen.

Anders verhält es sich mit der letzten politischen Umgestaltung der Dinge. Aus keinem innern Bedürfniss hervorgegangen, ist sie eine krankhafte Zuckung vielmehr als eine regelmässige Entwicklung des Staatskörpers. Dem äussern Anschein nach gründlicher und durchgreifender steht sie an Charakter, an Bedeutsamkeit und an Wirkung weit hinter der Julirevolution zurück. Was ist die Republik und ihre Regierung im Grunde anderes, als die noch verwirrte und nach Klarheit ringende Fortführung des seit Juli 1830 eingeführten Prinzips? Welche neuen vernünftigen, brauchbaren Ideen sehen wir, als geistige Eroberung auf die Dauer in die Welt eingeführt, oder befolgt im Rathe derer, die uns beherrschen? Und wie auf dem Gebiete des Staates, so ist es auch in der Kunst. Auch sie beschränkt sich mit wenigen Ausnahmen darauf, auf der einmal eingeschlagenen Bahn fortzuschreiten. Und was bliebe ihr auch anderes übrig? Wie könnten wir, ehe nicht aus dem Schooss der kommenden Jahrhunderte neue gesellschaftliche Formen, und eine neue Weltanschauung hervorgegangen, wie könnten wir von der Kunst erwarten, dass sie uns plötzlich Niedagewesenes vor die Augen stelle, wenn schon seit einer Reihe von Jahren Alles Erdenkliche der künstlerischen Darstellung zum Gegenstande gedient, wenn die endlose Mannigfaltigkeit der besondern Anschauung, — man wäre versucht zu sagen: des subjektiven Gelüstens, schon längst der unbeschränkten Willkühr Thür und Thor geöffnet haben?

Demgemäss finden wir auch, wenn wir einen prüfenden Blick auf die Ausstellung des Jahres 1849 werfen, welche die Kunst in den ehrwürdigen Sitz des französischen Königthums, den Palast der Tuilerien eingeführt hatte, dem Inhalte nach zwischen dieser und den frühern Ausstellungen keinen wesentlichen Unterschied; nur wie sich nicht anders erwarten liess — eine bedeutende Anzahl von Darstellungen aus der Februarrevolution und besonders aus den grässlichen Tagen des Juni 1848, so wie die Bildnisse der damaligen Machthaber machten sich bemerklich.

Betreten wir nun den Salon von 1850, der so eben eröffnet ist, so finden wir dort eine auffallend geringe Zahl von Darstellungen aus den Zeitereignissen; dagegen, was bezeichnend ist, mehrere Gemälde, und zwar gerade die nach Umfang und Gehalt bedeutendsten der ganzen Ausstellung, den wichtigsten und beziehungsreichsten Momenten der ersten Revolution, dem grossen Vorbild und Ideal des jungen, umwälzungslüsternen Geschlechtes, entnommen; ja selbst bis auf den „Barrikadentag“ des 16. Jahrhunderts (9. Mai 1588) geht eines der weniger bedeutenden Bilder zurück. Doch dürfen wir nicht unterlassen zu bemerken, dass gerade in Anbetracht ihres Umfangs anzunehmen ist, es seien diese Darstellungen aus der französischen Revolution schon in den Jahren 1848 oder doch 1849 beschlossen und entworfen worden. Da sich nun aber, bei einer Anzahl von 3200 Nummern (wovon mehrere drei- und vierfach zählen) aus der Abtheilung der Malerei, die Zahl der Bilder, denen eine politische Absicht oder Bedeutung beigelegt werden kann, mit Einschluss der Bildnisse des Kaisers Napoleon und seines Neffen im Ganzen nicht über fünf und zwanzig beläuft, so lässt sich aus dieser gewiss auffallend geringen Zahl wohl schliessen, wie lebhaft und allgemein nach so kurzer Zeit schon bei den Künstlern die Ueberzeugung geworden ist, dass eine unmittelbare Betheiligung an den Zeitereignissen und das Hereinziehen der Politik in den Kreis der künstlerischen Darstellung keineswegs erspriesslich sein, vielmehr auf die Schöpfungskraft nur störend und lähmend wirken kann.

Eine andere Thatsache aber geht, wenn wir auf Gehalt und Werth der seit 2 Jahren ausgestellten Bilder sehen, leider nur zu deutlich aus Allem hervor. Aus dem geistigen Reich der Ideen und der Vorstellungen holt der Künstler seine Stoffe, von oben kommt ihm die Begeisterung, aber wenn von aussen der Zufluss, die Aufmunterung, die Unterstützung fehlte, dann stocken auch die innern Quellen der Schöpfungskraft. Unter der Regierung des Königs L. Philipp war durch grosse Unternehmungen aller Art, besonders durch die Errichtung des historischen Museums von Versailles, der künstlerischen Wirksamkeit so reicher Stoff dargeboten und ein so weites Feld eröffnet, dass alle Kräfte in der angestrengtesten Thätigkeit erhalten wurden. Dieses Alles hörte nun mit Einem Schlage auf, und dass die Unterstützung, die die Republik den Künsten angedeihen liess, für das Verlorene nicht auf die Dauer entschädigen konnte, ist oben schon angedeutet worden und zudem leicht begreiflich. Sei es nun diese plötzlich versiegte Quelle, die so lange reichlich geflossen; sei es das mit einemmale verstummte Wort des Beifalls, der nun erloschene aufmunternde und belohnende Blick des königlichen Herrn, der so Manchem eine Gewohnheit und ein Bedürfniss geworden war; sei es ein innerer, verhaltener Unmuth, eine halbunbewusste Widersetzlichkeit, ein nicht zu bemeisternder Trotz; sei es das gewaltsame Herausreissen aus gewohnten, liebgewordenen Verhältnissen, aus lang- und tiefgezogenen Geleisen des Wirkens; sei es endlich die Muthlosigkeit und das Verzweifeln an der Zukunft, das sich vieler Gemüther bemächtigt hat; sei es die eine oder die andre dieser Ursachen, seien es mehrere oder alle zugleich: so viel steht fest, dass die Ausstellungen der letzten Jahre und besonders die von 1850 uns sämmtliche älteren Meister, mit wenigen Ausnahmen, in entschiedenem Rückschritt, zum Theil in überraschender und höchst betrübender Schwäche zeigen. — An diese Beobachtung schliesst sich eine andere an: Trotz einem nicht ganz unbedeutenden Nachwuchs von jungen Talenten ist nämlich die Nachahmung der schon zur Anerkennung gelangten Meister, besonders der jüngeren, die in den letzten Jahren erst in Aufnahme gekommen sind, bei weitem häufiger als die freie und selbständige Entwickelung einer künstlerischen Eigenthümlichkeit. Endlich sehen wir je mehr und mehr, — die Klage an sich ist schon alt, — eine spielende Behandlung, eine gewandte und geistreiche Ausführung, eine erstaunliche Fertigkeit der Hand an die Stelle bedeutsamer Vorwürfe, durchdachter Compositionen, erhebender künstlerischer Gedanken, schöner und würdiger Formen treten.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

La renaissance des arts à la cour de France par le Comte de Laborde. Tome premier, peinture. Paris chez L. Potier. 1850. XLVIII und 563 Seiten.

Von **G. F. Waagen.**

(Schluss)

In dem zunächst folgenden Abschnitt (S. 151—260) giebt der Verf. urkundliche Nachrichten von solchen Malern, welche im Laufe des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts im förm-

lichen Dienst der Könige von Frankreich standen. Es sind deren die beträchtliche Zahl von 56 vorhanden. Als eine Art Einleitung verbreitet sich der Verf. indessen zuvörderst über den Maler **Jean Foucquet**, welcher in manchem Betracht als der letzte Maler der gothischen, in anderen Beziehungen aber auch als der erste der Epoche der Renaissance angesehen werden kann. Durch meine Studien bin ich schon seit langer Zeit zu der von dem Verf. ausgesprochenen Ueberzeugung gelangt, dass die gewöhnliche Ansicht, nach welcher die Renaissance erst gegen die Mitte des 16. Jahrh. durch die Berufung einiger italienischer Künstler in Frankreich bewirkt worden sein soll, durchaus irrig ist, dass dieselbe vielmehr schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stattgefunden hat. Der Verf. geht aber weiter, er behauptet, dass hiebei von Italien aus **gar kein** Einfluss stattgehabt habe. Hierin kann ich ihm nun aber nicht beistimmen, sondern muss vielmehr bei der schon früher ausgesprochenen[1]) Ansicht beharren, dass die eigenthümliche Grösse der französischen Kunst im 15. Jahrhundert gerade in der Durchdringung des höchst ausgebildeten Realismus, wie der trefflichen Technik der Schule der van Eyck mit dem durch den Einfluss der italienischen Kunst hervorgerufenen Sinn für stylgemässe Anordnung, für einen edleren Geschmack in den Formen, wie in den Motiven und den Gewändern besteht. Wenn wir in den Miniaturen des Jean Foucquet, um das Jahr 1465, in den Hintergründen nicht blos römische Triumphbögen, welche, wie der Verf. richtig bemerkt, der Künstler allerdings auch in Frankreich sehen konnte, sondern eine vollständig ausgebildete Architektur der Renaissance in der Form des Brunelleschi finden, so möchte es doch dem Verf. schwer werden, um diese Zeit in diesem Geschmack in Frankreich ausgeführte Gebäude nachzuweisen, welche dem Foucquet hier hätten zum Vorbilde dienen können, während Italien dergleichen schon vom Jahre 1430 an besass. Auch gesteht der Verf. zu, dass der Styl der Renaissance in der Architektur in Frankreich erst spät, d. h. gegen Ende des 15. Jahrhunderts zur Anwendung gekommen ist. Wenn wir ferner in den Miniaturen eine Beobachtung der Gesetze der Anordnung für eine monumentale Malerei, einen öfter sehr reinen und edlen Geschmack in den Gewändern finden, und bedenken, dass diese Eigenschaften in Italien seit 1430 durch Masaccio zu einer grossen Vollendung gediehen waren; wenn wir endlich erwägen, dass schon der Herzog Johann von Berry zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts italienische Miniaturmaler bei sich beschäftigte, so dass sicher auch dergleichen im Laufe des letzteren sich in Frankreich aufhielten, so ist wohl nichts natürlicher, als dass ein so grosses Talent als Foucquet diese neue Formen und diese grossen Eigenschaften, welche die italienischen Miniaturen jener Zeit zeigen, gesehen, und dieselben mit dem besten Erfolg, mit den Vortheilen, welche ihm seine Ausbildung in der realistischen Richtung der van Eyck gewährten, zu vereinigen gewusst hat. Sehr dankenswerth sind einige neue Notizen über den grossen Künstler. Die frühste Erwähnung desselben kommt 1461 in den Rechnungen über die Bestattungsfeier Carl VII vor, die nächste betrifft eine Zahlung für Bilder, welche er für den König Ludwig XI ausgeführt hat. In einer anderen vom Jahre 1472, worin er den Auftrag erhält, ein Gebetbuch für die Herzogin von Orleans auszuführen, wird er „Maler des Königs" genannt, und im Jahre 1475 kommt er noch einmal unter derselben Benennung vor. Der Verf. glaubt, dass er etwa 1415 geboren und 1483 gestorben ist. Ausser den schon von mir ausführlich besprochenen Miniaturen[2]) in dem in der Nationalbibliothek zu Paris befindlichen Manuscript der französischen Uebersetzung des Josephus, welche nach dem Verf. für Jacques Armagnac, Herzog von Nemours, gegen das Jahr 1465 gemalt worden sind, führt er noch andere, und höchst ausgezeichnete, im ersten Theil eines Livius ebenda (Sorbonne No. 297) an. Die 49 Miniaturen in dem Besitze des Hrn. Brentano-Laroche zu Frankfurt am Main, welche ich zuerst als ein Werk des Foucquet bestimmt habe[1]), scheint der Verf. nicht aus eigner Anschauung zu kennen, denn sonst könnte er nicht sagen, Hr. Brentano **glaube**, dass das Gebetbuch, in welchem sich diese vordem befunden, dem Maître Etienne Chevallier, Siberaufseher Ludwig XI, zugehört habe, denn dieses ist für jeden, welcher die Bilder gesehen, eine ausgemachte Sache, indem sich nicht allein der Name desselben darin findet, sondern auch auf dem Titelblatt sein Bildniss mit seinem Schutzheiligen Stephan, der ihn der Maria auf dem Bilde gegenüber empfiehlt. Eine spätere Betrachtung dieser Miniaturen hat mich überzeugt, dass sie etwas früher fallen, als die in dem Manuscript des Josephus, indem die Glieder öfterer magerer in den Formen, die Falten häufig mehr im Geschmack der van Eyck'schen Schule gehalten sind als in jenem. Sie sind wahrscheinlich zu der Zeit ausgeführt, als Maître Etienne Schatzmeister des Königs Carl VII war, dieser starb aber 1461. Ferner lässt sich in verschiedenen dieser Miniaturen mit Sicherheit die schwächere Hand eines Schülers unterscheiden. Ich sehe mich im Stande, aus meinem Material für die Geschichte der Miniaturmalerei Nachricht von einem anderen Manuscript zu geben, an dessen Miniaturen J. Foucquet einen beträchtlichen Antheil hat. Es ist dieses die zufolge einer am Ende befindlichen Notiz von einem Piere Faure, Pfarrer in St. Denys, im Jahre 1458 gemachte Abschrift der französischen Uebersetzung des Laurent de Premerfait von dem Werke des Boccaz über das Leben berühmter Männer und Frauen in der königl. Bibliothek zu München. Dieser grosse, 352 Blätter eines sehr feinen Pergaments enthaltende Folioband zeigt auf dem Titelblatt eine sehr zahlreiche Versammlung, wie ich glaube, ein sogenanntes *lis de justice*. Eine unter einem Baldachin thronende Person halte ich für den König Carl VII. Dafür sprechen sowohl die goldnen Lilien auf dem Baldachin und dem Teppich, als zu jeder Seite auf der Tapete zwei stehende weisse Hirsche, welche das königl. Wappen, drei goldene Lilien mit der Krone halten. Innerhalb eines von Schranken umschlossenen, viereckigen Raumes befinden sich viele angesehene Personen. Das sich herandrängende Volk wird hie und da von Wachen zurückgewiesen. Der ansehnliche Umfang, die geschickte Anordnung, die treffliche Zeichnung, die meisterliche Individualisirung, die vortreffliche Ausführung machen dieses Bild zu dem bedeutendsten, was ich von diesem grössten französischen Maler des 15. Jahrhunderts in seiner realistischen Richtung kenne. Vor jedem der neun Bücher befindet sich ein grösseres, zwei Drittel oder die Hälfte der Seite einnehmendes Bild, welche sämmtlich sehr vorzüglich sind und die Hand des Foucquet verrathen, alle aber doch dem Titelblatt nachstehen. Manche der zahlreichen kleineren Bilder, welche besonders gegen das Ende hin schwächer werden, zeigen indess die Hand eines Schülers. Einige dieser kleineren, z. B. die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradiese (Bl. 12. a.), wobei die Motive besonders frei und anmuthig, die Formen des Nackten sehr fein und richtig, sind dagegen sicher von der Hand des Meisters. Leider sind die letzten drei Zeilen jener Notiz des Faure, welche sicher den Besteller dieses kostbaren Denkmals, vielleicht auch den Maler enthielten, ausradirt. Aus dem Schluss derselben: *„pour et*

1) Künstler und Kunstwerke in Paris. S. 369 f.
2) Das a. W. S. 371 ff.

1) Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 373.

au profit de honnourable homme et saige maistre . . . .", so wie aus der öfter, besonders auf dem Bilde (Bl. 10. a.), wo der Schreiber dem Besteller das Buch übergiebt, vorkommenden Devise: „*Sur ly na regar*" lässt sich vielleicht über den ersteren noch etwas ermitteln. — Von grösseren Bildern war dem Foucquet bisher nur ein Altarflügel im Besitz des oben erwähnten Hrn. Brentano zugeschrieben, welcher, nach der Uebereinstimmung mit dem Bildniss des Maître Etienne in jenen Miniaturen, denselben mit dem heil. Stephan vorstellt. Obwohl höchst geachtete Stimmen eine grosse Verschiedenheit in der Kunst mit den Miniaturen gefunden haben, scheinen mir doch Gefühlsweise, Auffassung und Ausbildung in so weit mit demselben übereinzustimmen, dass ich jener Ansicht des Besitzers noch immer beipflichten muss. Sowohl mit diesem Bilde, als noch mehr mit den Miniaturen stimmt indess ein Bildniss des 1472 gestorbenen Guillaume Juvenal des Ursins (No. 1624 der Portraits im Museum von Versailles). Es ist lebensgross in halber Figur vorgestellt, und der in einem warm bräunlichen Ton meisterlich gemalte Kopf steht an Kraft, Lebendigkeit und Durchbildung des Einzelnen dem Jan van Eyck nahe. Die in Gold mit braunen Lasuren gehaltene Architektur des Hintergrundes ist im Geschmack der Renaissance, ganz von den Formen wie in den Miniaturen. Der Verf. hält eine Maria mit sechs Cherubim, angeblich das Bildniss der Agnes Sorel, in der Sammlung der Akademie von Antwerpen (No. 106) ebenfalls für ein Werk des J. Foucquet. Ich bedaure ihm hierin durchaus nicht beistimmen zu können. Obwohl mir dieses Bild wegen seiner Seltenheit, als ein Werk der französischen Schule des 15. Jahrhunderts, sehr merkwürdig ist, kann ich mich doch nicht überzeugen, dass ein Meister, welcher in den Motiven überall so wahr ist, der seine kleinen Köpfchen so wohl abrundet, der endlich eine so warme Färbung hat, in einem Werke mit Verhältnissen in Lebensgrösse so manierirt in der Bewegung, so leer in den Formen, so flach und so blass und schwach in der Färbung sein sollte. Eben so wenig kann ich dem berühmten Verf. beipflichten, wenn er die Miniaturen in dem bekannten Gebetbuch der Anna von Bretagne der Schule des Foucquet beimisst. Dieselben sind mir, in Folge des Studiums einer grossen Zahl von Manuscripten mit Miniaturen, vielmehr als das glänzendste und schönste Beispiel der Schule der eigentlichen Miniaturmalerei, wie sie in Frankreich etwa von 1460 bis 1560 am allgemeinsten verbreitet war, erschienen, während man in den Miniaturen des Foucquet und selbst noch bei denen seiner Schule immer den Historienmaler durchfühlt. Unerachtet alles Glanzes und aller Pracht der Farben und der sorgfältigsten Ausführung unterscheiden sich unseres Erachtens die Miniaturen in jenem Gebetbuch zu ihrem Nachtheil von denen des Foucquet und seiner Schule durch die geringere künstlerische Einsicht der Anordnung, die schwächere Zeichnung, welche besonders in den wenig geöffneten und schlecht verkürzten Augen auffällt, durch die grössere Einförmigkeit der Köpfe, die häufige Leere, und bei heftigen Affecten Verzwicktheit des Ausdrucks, den öfter ziegelrothen Ton des Fleisches, endlich durch die bisweilen zu bunte Färbung. Wenn der Verf. nach einer S. 274 abgedruckten Urkunde vom Jahre 1497 der Ansicht ist, dass die wunderschönen Randverzierungen in dem Gebetbuch der Anna von Bretagne von dem Miniaturmaler Jehan Poyet herrühren, so geht, wie mir scheint, gerade aus jener Urkunde hervor, dass darin von einem ganz anderen Gebetbuch jener Königin die Rede ist als das obige. Die betreffende Stelle lautet: „*A Jehan Poyet, enlumineur et historieur* (Maler von eigentlichen Bildern, im Gegensatz von Verzierungen), *demourant audict Tours, la somme de sept vingt treize livres trois sols tournoys, pour avoir faict ès* (d. h. dans les) *dites heures vingt trois histoires riches, deux cens soixante et unze vignettes, et quinze cens verses* (Verzierungen, welche den Raum einer Zeile ausfüllten, wenn diese nicht bis zu Ende ging) *par marché fait, avec lui, par la dicte Dame.*" Histoires werden aber bekanntlich historische Vorstellungen genannt, unter Vignetten können hier nur die Verzierungen der Ränder gemeint sein. Nun enthält aber das berühmte Gebetbuch 45 grössere Bilder (eins ist schon früher herausgeschnitten) und 378 Seiten, deren Ränder mehr oder minder reich verziert sind. Ueberdem erscheint die Bezahlung von 153 Livres und 3 Sous für eine Arbeit, wie die Bilder in obigem Buche, mit anderen bekannten Bezahlungen für Miniaturen in jener Zeit verglichen, doch zu gering, endlich wird das in der Urkunde gemeinte Gebetbuch „*unes petite heures*" genannt und für das Schreiben und das Pergament nur 14 Livres bezahlt, während jenes im grössten Octav und von solcher Stärke ist, dass auch hier der Preis viel zu niedrig erscheint. Da aber dieser Poyet in gleichzeitigen, oder nur wenig späteren Werken, welche der Verf. anführt, mit dem Foucquet unter den grössten Malern des 15. und 16. Jahrhunderts aufgeführt wird, ist es leicht möglich, dass auch die Bilder in jenem bekannten Gebetbuch von ihm herrühren. Unter Ludwig XII hat Jean Bourdichon eine Stelle als Hofmaler bekleidet, und dieser König, zufolge einer Notiz der Mariette, von ihm das Bildniss des heiligen Franz von Paula malen lassen, welches dann Franz I dem Pabste Leo X schickte, so dass es ohne Zweifel noch im Vatican vorhanden ist. Mit jenem befand sich der schon unter Carl VIII sehr angesehene Maler Jehan Perreal gen. Jean de Paris in ähnlicher Stellung. Nach dem Zeugniss des gleichzeitigen Belgiers Jean Lemaire, welches der Verf. mittheilt, hat er sich besonders durch sehr lebendige Darstellung von Schlachten, Belagerungen in ausführlicher landschaftlicher Weise ausgezeichnet. Auch einen Hofmaler König Heinrich VIII von England, Bernardin Bouche, lernen wir hier kennen. Der Umstand, dass ihm der kunsterfahrene Franz I im Jahre 1532 für für ihn ausgeführte Bilder die Summe von 400 Livres bezahlt, lässt einen Künstler von ausgezeichnetem Verdienst vermuthen. Unter den Hofmalern Heinrich II befindet sich auch der berühmte Emailmaler Leonard Limosin. Als Bildnissmaler erhält die Stelle des wahrscheinlich 1572 gestorbenen François Clouet der Maler Johan de Court. Vielleicht lässt sich unter den vielen aus jener Zeit vorhandenen Bildnissen eins oder das andere als seine Arbeit erkennen, und so seinen Werth als Künstler beurtheilen. Sehr beachtenswerth ist mir eine Notiz des Mariette aus den Papieren des Sauval, welche der Verf. über das älteste Mitglied der zahlreichen Künstlerfamilie Du Monstier, mit dem Taufnamen Geoffroi mittheilt. Es wird darin gesagt, dass er Miniaturmaler gewesen, von Rosso viel bei seinen Arbeiten gebraucht, sich ganz jene fremde Kunstweise angeeignet und in diesem Geschmack verschiedene Blätter, deren zwei mit 1543 und 1547 bezeichnet, radirt habe. Höchst wahrscheinlich ist nämlich dieser Künstler der Urheber der sehr geistreich grau in grau ausgeführten Miniaturen in zwei Manuscripten, deren das eine, die Triumphe des Petrarca, sich in der Bibliothek des Arsenals von Paris *(Belles lettres français 24 bis)*, das andere, ein Gespräch König Franz I mit Julius Caesar, sich im britischen Museum befindet (Bibl. Harleian 6205). In dem ersten ist nämlich der Triumph der Zeit mit Godefroy, die übrigen aber nur mit G bezeichnet, in dem zweiten zeigen die meisten Bilder ausser dem G die Jahreszahl 1519. Ich habe diese beiden Manuscripte als ein merkwürdiges Beispiel angeführt[1]), dass jene ganz freie Kunst, jene graziösen,

1) Kunstwerke etc. in Paris. S. 396., in England I. S. 148.

bisweilen an das Gezierte streifenden Motive, jene überschlanken Verhältnisse nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, erst durch Rosso und Primaticcio nach Frankreich hingebracht worden, sondern dort schon früher selbständig zur Ausbildung gelangt sind. Dass sogar jene italienischen Maler von diesem nationalfranzösischen Geschmack sich viel angenommen, geht aus einem Vergleich der Arbeiten hervor, welche sie früher in Italien und später in Fontainebleau ausgeführt haben. Die Schule des François Clouet lässt sich bis zur Regierung Heinreich IV verfolgen, von dessen Hofmaler und Kammerdiener Benjamin Foulon sich im Kupferstichcabinet der National-Bibliothek zu Paris noch 48 Kreidezeichnungen befinden, deren eine *Fulonius fecit* bezeichnet ist, welche alle aber den Einfluss des Janet zeigen. Zum Schlusse erwähne ich noch des 1619 gestorbenen, schon sonst in der Kunstgeschichte bekannten, Martin Freminet, von welchem der Verf. urkundlich beibringt, dass er 1609 eine ähnliche Stellung wie Foullon erhielt.

Der nächste Abschnitt (S. 261 — 332) giebt urkundliche Nachrichten von 78 Malern in Oel, in Fresco, in Glas und in Miniatur, welche von Königen von Frankreich vom Jahre 1484 bis 1620 beschäftigt worden, ohne förmlich von ihnen angestellt zu sein. Ich kann von diesen nur solche anführen, welche zufolge der Nachrichten als besonders bedeutend erscheinen, oder von denen noch Werke vorhanden sind. Von Jean Poyet, der uns hier zuerst begegnet, ist schon oben die Rede gewesen. Unter der grossen Zahl von Malern, welche in Fontainebleau gearbeitet haben, erscheint Charles Dorigny, der dort von 1533 ab beschäftigt war und 1551 starb, als einer der bedeutenderen, denn für ein Altarbild mit Flügeln, welches er 1548 für den Herzog von Orleans ausführt, erhält er die für jene Zeit beträchtliche Summe von 100 Thalern *(ecus soleil)*. Auch Michel Rochetel, der von 1540 an in Fontainebleau thätig ist, gehört zufolge des Auftrags, den er 1545 von Franz I erhielt, für den schon erwähnten Emailmaler Leonard Limousin die colorirten Cartons der zwölf Apostel zu machen, zu den namhafteren Künstlern. Da die 1547 nach jenen Cartons ausgeführten Emaillen noch in der Marienkapelle der Kirche der heiligen Väter zu Chartres vorhanden sind, kann man das Verdienst des Rochetel noch beurtheilen. Zu den angesehenen Malern zur Zeit Heinrich IV gehört François Quesnel, Mitglied einer zahlreichen Künstlerfamilie, ein übrigens zufolge des nach Gemälden von und Kupferstichen nach ihm gebildeten Urtheils des Verf. nur mässiges Talent. Schliesslich wird auch noch Rubens wegen seiner für die Königin Maria von Medicis gemalten Galerie von Luxemburg aufgeführt.

Der vierte und letzte Abschnitt *„comptes des batiments royaux"* überschrieben (S. 333—541) enthält besonders ausführliche und merkwürdige Nachrichten über Arbeiten jeglicher Art, welche im Schloss von Fontainebleau von Franz I bis zu Carl IX (1528—1571) ausgeführt worden sind, und giebt über die Grösse der für dieses Schloss verausgabten Summen, so wie über die Thätigkeit und die Stellung so berühmter Künstler als Rosso, Serlio, Primaticcio, Pierre Lescot, die beiden de Lorme u. a. sehr interessante Aufschlüsse, welche sich indess nicht zu einem Auszuge eignen. Nächstdem sind die Nachrichten über den Louvre und das Schloss von Boulogne (Madrid), wichtig. Doch hat der Verf. sich von dem ersten Vieles für eine besondere Geschichte dieses Palastes, von dem letzteren für einen Abschnitt: *„Les della Robbia"* aufbehalten, in dem von Jerôme della Robbia gehandelt werden wird, welcher die eigenthümliche Kunstweise seiner Familie nach Frankreich gebracht hat. Am Ende folgt, ausser einer Inhaltsanzeige über die einzelnen Abschnitte, noch ein nach der Zeitfolge angeordnetes Verzeichniss der sämmtlichen, in diesem Theile behandelten Maler, welche vom Hofe von Frankreich von Ludwig XI bis Ludwig XIV beschäftigt worden, so wie ein sehr ausführliches alphabetisches Verzeichniss über sämmtliche erwähnte Gegenstände und Personen. Möge der berühmte Verf. recht bald im Stande sein, die folgenden Bände eines Werkes, welches eine solche Fülle von neuen kunsthistorischen Thatsachen, von neuen und geistreichen Bemerkungen enthält, allen denen zu geben, welche in Europa an der Kunstgeschichte ein wahres Interesse nehmen.

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten, oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden. In treuen Copieen von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst, herausgegeben von Rudolph Weigel. Erstes Heft in 5 Blättern auf chin. Papier, auf Cartons aufgelegt nebst Text. In einer Mappe. Fol. Preis: 3 Thlr. Leipzig, Rudolph Weigel. 1851.

(Schluss.)

Der Raum gestattete in der vorigen Nummer nicht mehr, zur weiteren Erklärung des Burgkmair'schen Bildes, dessen liebenswürdiger und anziehender Inhalt unsere Leser gewiss angesprochen hat, auch noch die betreffende Stelle aus dem Text des Weisskunig mitzutheilen. Wir holen dies heute nach. Das Buch berichtet über diese originellen Sprachstunden also:

„Alls Nun die frewdt, der Hochtzeit vergangen, vnd ein jeglicher widerumb haim zu hawsa kamen was, begunnt der Jung kunig, von tag zu tag, sich gegen seinem gemahl in lieb vnd freundschafft zu offenbaren, vnd als Sy also, ain zeit bey ain annder wonneten, hueben Sy an, Ains das annder, sein sprach zuleraen, vnd ain yedes, ward insonnderhait beflissen, des anndern sprach in kurtz zulernen, Nun erfordert die grosz notturfft, das der Jung weisz kunig seiner gemahl sprach, Nemlichen die Burgundische sprach, pald lernet, Damit Er seiner gemahl lannd, desterpasz Regiren mocht, Alsdann ainem Jeden kunig not thuet, seiner Unnderthannen sprach zu kundten, vnd aus solicher Ursach, het der Jung kunig, zu seiner gemahl sprach, sondern vleiss, vnd lernet dieselb sprach in kurtzer zeit, vnd kundt dieselb sprach alls wol reden, versteen, vnd schreiben, als were Er ain geborner von derselben sprach gewest, Solich sprach ime, in vil mercklichen sachen, vnd nemlichen in den grossen kriegen, zu sonndern Nutz vnd guetem kam."

Das zweite Blatt ist von Lukas Cranach dem Aelteren: „Christus und die Samariterin". Diese Darstellung zeigt in hohem Grade die glückliche Naivetät der Auffassung und genaue Naturbeobachtung, die den Meister Cranach vorzugsweise auszeichnen, und die seinen Werken eine so lebensvolle Realität zu geben vermögen. Der Christus mit seiner deducirenden Geste und Miene, welche ganz der Sinnigkeit und Gewichtigkeit seines Ausspruchs über den ewigen Lebensbrunnen entspricht, die Magd mit dem aufmerksamen Gesichte, in dem sich das Bemühen malt, die Worte des Heilands zu verstehen; Er, bequem hingelehnt über den Rand des Brunnens, sie in der Arbeit des Schöpfens plötzlich innehaltend, die hindernden Rockfalten zwischen die Knie geklemmt, nach Art der Wasserschöpferinnen — das Alles ist in seiner Auffassung so direkt aus dem Leben genommen, dass eine natürlichere und naivere

Composition kaum gedacht werden kann. Wir haben eine genaue Vergleichung der Nachbildung mit einem Original-Abdruck vorgenommen und gefunden, dass die Hauptsache: Charakter der Darstellungsweise und Ausdruck der Figuren, höchst vortrefflich und genau wiedergegeben ist. Sehr schwierige und eigne Untersucher möchten vielleicht sagen, dass hier und da, besonders bei den runden und modellirten Partien, z. B. beim Angesicht der Magd, die grössere Feinheit und Geschwungenheit der Linien ein wenig den modernen Stecher verrathen dürften, dass dagegen die Burg im Hintergrunde rechts nicht ganz die Zierlichkeit und den poetischen Reiz des Originals erreiche; doch können dies nur Einwürfe schwer zu Genügender sein, die nicht ins Gewicht fallen, wo in der Hauptsache so Tüchtiges und Befriedigendes geleistet ist. Auch gehörte das uns vorgelegene Originalblatt einer andern Abdrucksgattung an, da auf demselben die auf dem Dach des Brunnens angebrachten Wappen, welche die Copie zeigt, fehlten. Die Copie ist aus dem Institute des Hrn. J. G. Flegel in Leipzig hervorgegangen. Das Original befindet sich beschrieben in Bartsch' *Peintre graveur* unter No. 22, so wie in Heller's Leben von L. Cranach, 2. Aufl. Bamberg 1844. No. 22. Ein treffliches Oelbild von L. Cranach, desselben Gegenstandes, aber anders aufgefasst, befindet sich im Leipziger Kunstvereins-Museum.

Von Johan Livens sind uns 4 Holzschnitte bekannt, die alle selten sind. Ein männliches Brustbild in der effectvollen, kräftigen Manier dieses Meisters, wahrscheinlich nach Tizian, nach einem Original aus der Sammlung des Herrn Auctionator Börner in Nürnberg, ist in einer Copie aus dem Institute von Hugo Bürkner in Dresden als drittes Blatt der Mappe einverleibt. Wir haben dieses Blatt nicht mit dem Originale vergleichen können, finden aber durchaus die Art und Weise des Meisters darin.

Dasselbe Institut lieferte die Copie des folgenden Schnittes aus der italienischen Schule und zwar von der Hand des G. B. Coriolano. Es stellt das sehr charaktervolle Brustbild des Arztes Fortunius Licetus vor. Weigel bemerkt dazu, dass es Bartsch, welcher das Blatt unter No. 4 der Werke des Meisters beschreibt, unbekannt geblieben, dass das Bild zu dem Buche: *De natura et de arte libri II. Utini 1640* in 4° des berühmten Medicus gehört. Eine Vergleichung mit dem Original bestätigte uns die vollkommene Treue der Nachbildung.

Das letzte Blatt enthält zwei Inkunabeln, Heiligenbilder, aus deutscher Schule. Zwei, namentlich für die Liebhaber des Studiums der ältesten Formschneidekunst gewiss interessante Proben. Aber auch für jeden anderen kunstliebenden Beschauer haben häufig dergleichen Belege frühester Kunstübung viel Anziehendes. Sie gewähren dem Sinnigen und Aufmerksamen jenen eigenthümlichen Genuss, den wir empfinden, wenn uns aus den unbeholfenen kindlichen Versuchen der Phantasie hier und da echt künstlerische Motive und die Merkmale künftiger freierer Entfaltung mit rührender Einfalt entgegenspringen. Das erste Bild, der „ungläubige Thomas", ist nach Weigel's Bericht nach einem mit dem Reiber und Wasserfarben gedruckten sehr alten Heiligen- oder Wallfahrtsbilde copirt; das zweite, „der heilige Ambrosius", ist nach einem mit der Presse und gewöhnlicher Buchdruckerschwärze gedruckten sehr alten Heiligenbilde. Sehr richtig wendet Weigel auf die Unbekanntschaft der alten Meister den Ausspruch Ottfried Müller's an, den derselbe in Bezug auf die griechischen Holzschnitzer gethan: „Sie übten ihre Kunst in Familien und Geschlechtern nach der Weise der Väter mit schlichtem und anspruchslosem Sinne."

Wir haben noch mitzutheilen, dass das zweite Heft, welches in Kurzem erscheinen wird, unserm jetzigen Schutzpatron, dem Hans Holbein d. J. gewidmet sein soll. Das dritte wird sich mit J. De Bray, Wohlgemuth, Rembrandt, Urs Graff etc. beschäftigen und das vierte den Altmeister Dürer bringen.

Der Herausgeber hat die äussere Ausstattung mit derjenigen Solidität und Eleganz beschaffen lassen, welche Liebe zur Sache und lebhaftes Interesse an derselben verräth, etwa wie es der mit seinen Schätzen sauber umgehende Kenner und Sammler zu ordnen und einzurichten pflegt, um behaglichen und erfreuenden Genuss daran zu haben. Wir wünschen dem Fortgang der Arbeit ein gleiches Gelingen. **F. E.**

Zeitung.

Berlin, im März. Folgende Bekanntmachungen sind erschienen:

Akademische Preisbewerbung für Architekten.

Die diesjährige grosse akademische Preisbewerbung ist für Architekten bestimmt. Indem die Akademie einheimische befähigte Baubeflissene, insbesondere ihre Schüler, so wie die Schüler der Königlichen Bau-Akademie, zur Theilnahme an dieser Konkurrenz auffordert, deren Preis in einem Stipendium von jährlich 750 Thlr. zu einer zweijährigen Studienreise bestehen wird, macht sie den betreffenden jungen Künstlern bemerklich, dass die Meldungen der Theilnehmer unter Beibringung genügender Studien-Zeugnisse bis zum 31. Mai d. J., Mittags 12 Uhr, bei dem Direktorium der Akademie der Künste persönlich erfolgt sein müssen, indem die vorbereitenden Arbeiten, deren Nachholung unmöglich ist, am 2. Juni beginnen. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am Geburtsfeste Sr. Majestät des Königs in öffentlicher Sitzung der Akademie. Berlin, den 10. März 1851.

Direktorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
Professor Herbig, Vice-Direktor.

Preisbewerbung für Bildhauer um den Preis der Michael-Beer'schen Stiftung.

Der zu München am 22. März 1833 verstorbene dramatische Schriftsteller Michael Beer aus Berlin hat durch testamentarische Verfügung ein bedeutendes Kapital zu einer von des hochseligen Königs Majestät allergnädigst genehmigten Stiftung ausgesetzt, um unbemittelten Malern und Bildhauern jüdischer Religion den Aufenthalt in Italien zur Ausbildung in ihrer Kunst durch Gewährung eines Stipendiums zu erleichtern, welches dem Sieger einer jährlichen Preisbewerbung zu Theil wird, mit deren Veranstaltung die Königl. Akademie der Künste nach dem Wunsche des Stifters Allerhöchsten Ortes beauftragt worden ist. Demgemäss macht die Akademie hierdurch bekannt, dass die diesjährige Concurrenz um den Michael-Beer'schen Preis für Werke der Bildhauerei bestimmt ist. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes überlässt die Akademie dem eigenen Ermessen der Concurrenten, so wie sie es denselben anheimstellt, ob sie eine Ausführung in Basrelief oder in runder Figur vorziehen; nur müssen Basreliefs, um zulässig zu sein, eine Höhe von etwa 2½ Fuss zu einer Breite von etwa 4 Fuss haben, und eine runde Figur muss wenigstens 3 Fuss hoch sein. Der Termin für die Ablieferung der zu dieser Concurrenz bestimmten Arbeiten an die Akademie ist der 20. Sept. d. J., und muss jede derselben mit folgenden Attesten versehen sein: 1) dass der namentlich zu bezeichnende Concurrent sich zur jüdischen Religion bekennt, ein Alter von 22 Jahren erreicht hat und Zögling einer deutschen Kunst-Akademie ist; 2) dass die eingesandte Arbeit von ihm selbst erfunden und ohne Beihülfe von ihm selbst ausgeführt worden ist. Die Zuerkennung des Preises, bestehend in einem Stipendium von 500 Thalern auf Ein Jahr zu einer Studienreise nach Rom, erfolgt am 15. Oktober d. J. in öffentlicher Sitzung der Akademie. Berlin, den 10. März 1851.

Directorium und Senat der Königl. Akademie der Künste.
Professor Herbig, Vice-Director.

* **Rom.** Der Maler Mich. Willmer aus Bayern hat für die neuerbaute Kirche S. Rosa in Viterbo zwei Altarbilder gemalt, welche in dem römischen Journal „L'Album" eine sehr günstige Beurtheilung von der Hand des Prof. Francesco Orioli gefunden haben. Das eine ist Maria mit dem Kind auf Wolken in der Engelsglorie, darunter die Heiligen Franz von Sales,

Johanna Franziska von Chantal, Bonaventura, Antonius von Padua und Stanislaus Kostka in anbetender oder andächtiger Stellung; das andere ebenfalls Maria in der Engelsglorie, darunter die Heiligen Rosa von Viterbo, Franz von Assisi, Clara und Vicenzio Ferrero.

Kunstvereine.

(Schluss des Berichts über den Kunstverein in **Böhmen.**)

Mir erübrigt nur noch, Ihnen über den Stand unseres Fonds für öffentliche Kunstwerke und die durch ihn herzustellenden Unternehmungen Bericht zu erstatten.

In meinem letzten Jahresberichte habe ich Ihnen mitgetheilt, dass der, für das erste bereits beschlossene monumentale Kunstwerk, die Ausmalung des k. Belveders mit Wandgemälden aus der vaterländischen Geschichte erforderliche Aufwand von 30,000 Fl. C. M. bereits vollständig gedeckt, und schon ein Ueberschuss von 2208 Fl. 25⅓ Xr. vorhanden war. Ueber jene 30,000 Fl. werde ich Ihnen seiner Zeit detaillirte Rechnung legen.

Zu diesem Ueberschusse kommen in dem laufenden Vereinsjahre hinzu:

an Sparkassainteressen	1146 „	½ „	
das Fünftel der heurigen Jahresbeiträge	3291 „	— „	
der für ein zweites ähnliches Unternehmen disponible Fond beträgt demnach mit Ende Juli l. J. schon wieder	6645 „	25⅓ „	

Bei der erfreulichen und für die Zukunft volle Sicherheit versprechenden neuen Zunahme unserer Mitgliederzahl glaubte der leitende Ausschuss mit der definitiven Feststellung des zweiten öffentlichen Werkes nicht länger säumen zu sollen. In der Ausschusssitzung vom 23. März l. J. wurde der Ihnen im letzten Berichte angezeigte Vorschlag eines Vereinsmitgliedes, die Errichtung einer Bronzestatue unseres hochverdienten Landsmannes, F. M. **Radetzky** definitiv zum Beschlusse erhoben. Der gefeierte Held selbst bedarf freilich nicht erst der Verewigung in Marmor oder Erz — der Griffel der Geschichte wird diese Aufgabe übernehmen! Ein Land, das seine grossen Männer ehrt, ehrt sich selbst, und spornt die kommenden Generationen zu würdiger Nacheiferung und gleich erhabenen Thaten!

Der Zeitpunkt, so wie die Grösse der Ausführung dieses Monuments hängt natürlich wieder von dem rascheren oder langsameren Wachsen unseres Fonds für öffentliche Kunstwerke ab. Wir glauben uns jedoch nicht zu täuschen, wenn wir die Erwartung aussprechen: jener Beschluss trage in sich selbst den Keim seiner Förderung. F. M. Radetzky hat sich nicht nur um die Erhaltung der Gesammtmonarchie, er hat sich durch die Wiedereröffnung der Absatzwege nach Italien, dieser Pulsadern unserer seitdem neuerblühenden heimischen Industrie, auch noch ganz speciell um Böhmen, sein nächstes Vaterland hoch verdient gemacht! Das Bewusstsein, schon durch den blossen Beitritt zum Kunstvereine, nebst der Erlangung des Anspruchs auf einen werthvollen Gewinn und die Jahresblätter desselben, auch zu jenem Monumente mitbeizutragen, dürfte uns demnach wohl manches neue Mitglied zuführen, und eben so dürften für diesen Zweck dem öffentlichen Fond manche speciell dieser Unternehmung gewidmeten Beiträge zufliessen, auf deren Annahme der §. 23. unseres Verwaltungsplanes ausdrücklich hinweiset. Es ist meine Pflicht, und wird meine angelegentliche Sorge sein, die in dieser Beziehung nöthigen öffentlichen Ankündigungen und Einladungen ungesäumt zu erlassen.

Wir haben übrigens volle Aussicht, dies Monument durch heimische Künstler zu Stande zu bringen. Heimischen Künstlern verdankt ja Prag bereits Ein in jeder Beziehung gelungenes Monument, den kürzlich vollendeten monumentalen Brunnen am Quai, mit welchem unsere Vaterstadt sowohl was Conception als was Ausführung betrifft, mit dem, was andere Städte von modernen Kunstwerken ähnlicher Art aufzuweisen vermögen, getrost in die Schranken treten kann!

Und während ich mit den Einleitungen für die Zustandebringung eines zweiten öffentlichen Kunstwerkes beauftragt bin, kann ich Ihnen auch das freudige Fortschreiten der durch ungünstige Verhältnisse nur zu lange gehemmten Ausführung des ersten melden. Bereits das letztemal habe ich Ihnen angezeigt, dass Direktor **Ruben** mit dem Entwurfe der Skizzen für die Wandgemälde im Belvedere beschäftigt sei, und dass demnächst die Anfertigung der Cartons beginnen werde. Einer dieser Cartons, den Einzug Herzog Bretislaw's I. mit St. Adalberts Leiche in Prag darstellend, war eine der vorzüglichsten Zierden unserer letzten Ausstellung, und hat durch Reichthum und Adel der Komposition, Schönheit der Zeichnung und Charakteristik, Individualität und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks der Gestalten auch fremde, von den Schöpfungen der neuen Kunst fast nie befriedigte Kritiker zu lautem Beifalle hingerissen. Bereits wird der Anwurf der diesem Gegenstande gewidmeten Wandabtheilung unter der Leitung des Professors **Gruber** besorgt, und sobald dieser vollendet ist, wird die Ausführung selbst beginnen. Direktor Ruben hat sich übrigens bei der im vorigen Jahre zu diesem Zwecke eigens unternommenen Reise von den entschiedenen Vorzügen der Stereochromie, die auch Direktor **Kaulbach** bei der Ausmalung des k. Museums in Berlin anwendet, über die ihm aus praktischer Erfahrung bekannte Malerei al fresco überzeugt. Jene unterscheidet sich von dieser vor Allem durch ein neues, allen klimatischen Einflüssen, ja selbst dem Feuer und der künstlichen Anwendung von Aetzstoffen, Säuren und äusserer Gewalt trotzendes Bindemittel. Sie sichert demnach die Haltbarkeit und Unzerstörbarkeit der Wandgemälde in viel höherem Grade, als die Malweise al fresco, während sie zugleich mehr Kraft und Tiefe der Farben und eine viel grössere Ausführung zulässt. Der geehrte Künstler hat sich daher im Einverständnisse mit dem Ausschusse für diese Art der Wandmalerei entschieden.

Geehrte Vereinsmitglieder! Eine Zeit schwerer Prüfungen, eine Zeit ernster Gefahr für die zarten Blüthen des menschlichen Geistes, für Kunst und Wissenschaft, ist über uns hinweggezogen! Die beiden vergangenen Jahre haben manchen andern Kunstverein seiner gänzlichen Auflösung zugeführt oder doch nahe gebracht, manchen zu wenigstens zeitweiliger Einstellung seiner Funktionen genöthigt. Unser Verein hat auch diese Periode der Gefahr kräftig überstanden, ohne seine Wirksamkeit auch nur wesentlich beschränken zu müssen. Und kaum haben die welterschütternden Stürme ausgetobt, so entkeimt auch die Kunstliebe wieder üppig dem gelockerten, hoffentlich neu befruchteten heimischen Boden! Wir erblicken in diesen Zeichen eine neue Gewähr für die feste Begründung, für den dauernden Bestand unseres Vereins, für den unaufhaltbaren Kunstaufschwung unseres Vaterlandes! Sie geben uns aber zugleich den Fingerzeig, zu welcher Ausdehnung, zu welcher wahrhaft hohen Wirksamkeit unser Verein, zu welcher frischen Blüthe und Regsamkeit die heimische Kunst bei fortdauerndem Frieden und zunehmender Wohlhäbigkeit sich erheben könnte, wenn es uns gelänge, alle Kräfte um uns zu vereinigen, wenn sich das ganze Volk, wenn sich wenigstens alle Gebildete mit vereinten Kräften um unsere Fahne schaarten! Ja wahrlich: Nur durch Anschluss, nur durch Zusammenwirken, nicht durch Theilung und Zersplitterung ist auch on dem Felde der Kunst Grosses zu erzielen! Unser Verein war schon seit einem Jahrzehend **der Kunst ein Panier!** In welchem Maasse würde er es erst dann sein! Nur dem treuen Zusammenwirken aller Vereinsmitglieder ist dies hohe Ziel, diess allseitige Zusammenwirken aber wirklich erreichbar! Immer noch giebt es, so unglaublich dies auch klingt, auch in den gebildeten Klassen, auch in dieser Stadt Menschen genug, die selbst von der Existenz unseres Vereins, oder doch von seinen höhern Zwecken nichts wissen. Immer noch wird seine Wirksamkeit und hohe Wichtigkeit von vielen Seiten verkannt, missdeutet, und wir müssen es sagen — selbst angefeindet. Noch immer habe ich demnach Ursache genug, Sie Alle, werthe Vereinsmitglieder angelegentlichst um Ihren eifrigen Beistand zur Beseitigung der uns noch entgegenstehenden Hindernisse und Missdeutungen und zu der vorzüglich hievon abhängenden allseitigen Verbreitung unseres Vereins zu ersuchen!

Die Gesammteinnahme für das Jahr 1848—49 beträgt	19681 Fl.	17 Xr.
Hiervon die Ausgabe	19566 -	49⅔ -
Bleibt Kassarest zur weiteren Verrechnung . .	114 -	27⅓ -

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 13. Montag, den 31. März. 1851.

Die Staatsanstalt zur Erhaltung der historischen Denkmale in Oesterreich.

Die weite Ausdehnung des Kaiserreiches, dessen meiste Länderbestandtheile schon in dem frühesten Mittelalter christianisirt und damit der Cultur zugänglich geworden waren, erklärt seinen quantitativen Reichthum an historischen Denkmalen; die Berührung, Kreuzung und Wechselwirkung des germanischen, slavischen, romanischen und magyarischen Wesens, wie des besonders auf das Letztere stark einwirkenden byzantinischen Elementes aber begründet die Vermuthung, dass an den österreichischen Denkmalen noch ein für die Feststellung und Lösung mancher kunstgeschichtlichen Fragen wichtiges, entscheidendes, ja manche bis jetzt unantastbare Annahme umwandelndes Beweisstück, jedenfalls aber eine Fülle neuen Stoffes zu holen sei. Allein eben dieser in Zahl und Gehalt bedeutende Reichthum war eine Mitursache der Vernachlässigung der historischen Denkmale. Denn da der Staat seinerseits keinerlei Anstalt traf, der fortschreitenden Zerstörung durch die Elemente und noch bei weitem mehr durch den Muthwillen und die Indifferenz der Menschen irgend Einhalt zu thun, ja bei öffentlichen Bauten, wie z. B. Eisenbahnen, oder bei Restaurationen, wie z. B. des Stefansthurmes, der Augustiner-, Minoriten-, Michaeler- und anderer Kirchen in Wien, durch seine Baubeamten das verführende Beispiel der Leichtfertigkeit und der Sachunkenntniss gab, so waren die historischen Denkmale bloss auf die Privatthätigkeit Einzelner oder gelehrter Vereine in Bezug auf ihre Erhaltung und Erforschung angewiesen. Allein diese Einzelbestrebungen reichten für den Umfang der erhaltungs- und erforschungsbedürftigen Monumente bei weitem nicht aus. Eben so wenig genügte der wissenschaftliche Standpunkt, von welchem die Privatthätigkeit ausging, weil man es in den Schulen und auf den Universitäten nie der Mühe werth gehalten hatte, das Verständniss der eigenen, nationalen, christlichen Alterthümer zu vermitteln, sondern lieber, wenn auch schlecht, klassische, fremde, heidnische Archäologie trieb. Mithin fiel die conservirende Privatthätigkeit nothwendig dem Dilettantismus anheim, und wenn derselbe auch einmal Lobenswerthes zu Stande brachte, so griff er dafür neunmal fehl bis zur Verstümmelung, bis zur Zerstörung der Denkmale. Schon seit Jahren richteten sich die Blicke der Freunde und Kenner der herrlichen nationalen Kunstvergangenheit fragend nach oben, nach den Vorständen der Regierung, nach den Landständen, wie lange denn noch das edle Nationaleigenthum der historischen Denkmale nicht nur brach und unbenutzt darniederliegen, sondern der Unwissenheit der Baubeamten, den Grillen des Dilettantismus eben so wie der Pietätlosigkeit, dem Eigennutze, dem Muthwillen der stets zerstörungslustigen Menge überantwortet bleiben solle? Zu Anfange des Jahres 1848 gaben die Stände Nieder-Oesterreichs Hoffnung, dass sie die Mittel zur Rettung der historischen Denkmale des Erzherzogthumes beschaffen würden. Der März hinderte auf lange hinaus die Erfüllung dieser so wie jedes ähnlichen Wunsches. Die neuen Organisationen in den verschiedenen Bereichen der Staatsbehörden traten ein. Die Patrimonialgerichte stiegen von den alten Schlössern, die sie bewohnt und dadurch erhalten hatten, herab in die Städte und Flecken, und richteten da, wenn ein altes Bauwerk vorhanden war, sich in demselben ein, natürlich mit mancherlei Veränderungen und Umwandlungen desselben. Die Gemeinden verwendeten nicht weniger ihre alterthümlichen Bauten zu den von ihrem Wirkungskreise gebotenen Lokalitäten, rissen daran nieder und bauten zu, was ihnen gut und den Maurern einträglich dünkte. Der Eisenbahnbau, mit grösserem Nachdrucke als je gefördert, bedrohte Denkmale, wenn sie der geraden Linie des Ingenieurs im Wege oder nur nahe standen mit Demolirung. Der Klerus, durch die Emancipation der Kirche vom Staate, konnte um so ungehinderter seine geschmacklose Verschönerungslust an den ehrwürdigen romanischen und gothischen Kirchen des Reiches büssen. Seit den Tagen der Klosteraufhebungen und klerikalen Reformen Josefs II. war eine so umfassende, so besorgliche Gefahr nicht wieder an die historischen Denkmale herangerückt. Die wenigen Stimmen, welche in dieser Angelegenheit laut um Abwendung des Uebels baten, waren zu schwach, um nicht überhört, zu wenig einflussreich, um beachtet zu werden. Zwar hörte man von eingereichten Vorschlägen, zwar wurden Personen und Entwürfe zur Errichtung einer Staatsanstalt für die Erhaltung der historischen Denkmale in Zeitungen der Residenz als bereits festgestellt genannt, allein nur in Folge jener verzeihlichen Voreiligkeit, die, was sie wünscht, als geschehen annimmt; in Wirklichkeit aber fing man erst an, sich höhern Ortes damit zu beschäftigen. Der Herr Handelsminister als Chef der öffentlichen Bauten ergriff die Initiative. Es erschien am 17. Dez. v. J. ein Erlass an die kaiserlichen Baubeamten, der ihnen den Schutz und die Schonung der historischen Baudenkmale empfiehlt und „umfassende Ein-

richtungen" zu diesem Zwecke in Aussicht stellt. Mit Freude und Dank begrüssten die Freunde der heimischen Kunst und der nationalen Denkmale diesen Erlass, (wie insbesondere Berichte aus Salzburg erkennen liessen) mit Spannung sahen sie den „umfassenden Einrichtungen", die endlich unseren Denkmalschatz bewahren, feststellen, zugänglich machen sollten, entgegen. Zwar war manches beunruhigende Gerücht aufgetaucht, aber man wollte nicht daran glauben. Am 31. Dezember erhielt der Vorschlag des Handelsministeriums die Sanktion des Kaisers und in dem von diesem Ministerium besonders herausgegebenen Verordnungsblatte vom 4. Jänner d. J. sind bereits die „Grundzüge" der Organisation für die Staatsanstalt „zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler" enthalten. Diese Einrichtung aber ist eine gänzlich verfehlte, weil sie von Prinzipien ausgeht, welche in ihrer Anwendung die Zwecke der Anstalt nicht nur nicht erreichen lassen, sondern diesen Zwecken geradezu entgegenarbeiten. Während die Privatthätigkeit weder ausreichend noch förderlich zur Erhaltung der historischen Denkmale des Reiches sich erwiesen hatte, wird der grössere und wichtigere Theil der Attributionen der neuen Anstalt der Privatthätigkeit überlassen. Während bittere Erfahrungen bewiesen haben, dass das Halbwissen der Dilettanten den Denkmalen argen Schaden zugefügt hat, wird auf die Privatthätigkeit hauptsächlich der Dilettanten Werth gelegt. Während die Gefahr, welche die archäologische Unwissenheit der Baubeamten den schadhaften Denkmalen bringen kann und gebracht hat, Niemand verkennen kann, sollen die Restaurationen von diesen Baubeamten besorgt, sollen sie den Dilettanten zur Verfügung gestellt werden. Während bei der Gleichgültigkeit der Landbevölkerung und der Kleinstadtgemeinden ein freiwilliges Eingehen auf Wünsche, die irgend unbequem oder wohl gar kostspielig sind, nicht im Geringsten zu erwarten ist, ist weder den dilettirenden Conservatoren eine offizielle Autorität eingeräumt, noch durch einen behördlichen Mittelpunkt dafür gesorgt. Während die mannigfachste Verschiedenheit der Besitztitel und der Eigenthumsverhältnisse bei den Erhaltungs-Kostenanschlägen und bei dem Einschreiten der Anstalt in Betracht kommt, ist weder durch Einzelbestimmung noch durch einen allgemeinen Grundsatz über die Dependenz eines historischen Denkmals vom Staate auch nur eine Sylbe vorgesehen. Während die laufenden Geschäfte und Arbeiten der Anstalt eine fixe Geldausstattung derselben unumgänglich nothwendig machen, wird von dem Vorzuge der Kostenlosigkeit, den sie durch Ueberweisung ihrer Aufgaben an die Privatthätigkeit habe, gesprochen, da doch die geringste Position irgend eines praktischen Falles die grobe Täuschung, die den Verfasser blendete, klar machen musste. Damit ist aber die Verkehrtheit der Einrichtung bei weitem nicht erschöpft. Den Mittelpunkt, in welchem die geldlose, dilettanto-büreaukratische Privatthätigkeit in den Kronländern sich konzentrirt und von dem wieder die Impulse dahin ausstrahlen, ist die Centralkommission in Wien. Man sollte nun vermuthen, dass wenigstens die volle Sachverständigkeit der Leitenden im Centrum die Mangelhaftigkeit der Kräfte in der Peripherie weniger fühlbar machen, deren bösen Gelüsten einen straffen Zügel anlegen könne. Man würde gross irren. Nicht Sachverständigkeit ist das Erforderniss eines Mitgliedes der Centralkommission, sondern dasselbe muss einer der folgenden Corporationen angehören: Ministerium des Innern, item des Cultus und Unterrichtes, item des Handels, Akademie der Wissenschaften, Akademie der Künste. Bei allen diesen Corporationen ist Kenntniss der Archäologie ein *hors d'oeuvre*, mit Ausnahme der Akademie der Wissenschaften, die aber ein einziges Mitglied hat, das römische und keines, welches christliche mittelalterliche Archäologie betriebe. Wenn also in der projektirten Centralkommission wirklich Sachverständige in der (archäologischen) Hauptrichtung der Anstalt sich vorfinden sollten, so wird diess reine Sache des Zufalles sein, eine Basis, auf der man solide Bauten sonst nicht zu errichten pflegt. Allein auch damit ist der Widersinn noch nicht geschlossen. Eine wahrhaft ungeheuere Thätigkeit, auch für die Sachverständigsten nur mit eiserner Beharrlichkeit und vollster Hingebung zu bewältigen, wird die Centralkommission zu entfalten haben. Sie besteht aber durchaus aus Männern, deren Amtsberuf ihre Zeit und Kraft in ganz anderen Richtungen in Anspruch nimmt, welche also der neuen Anstalt nur ihre Nebenstunden, nur ihre geringste Kraft zuwenden können. Wie man bei den trefflichen Mustern, die Frankreich, Belgien darbieten, wie man im Hinblick auf deutsche wenn auch minder genügende ähnliche Anstalten, so ganz gegen alle Erfahrung und, sagen wir es nur ganz offen, so ganz ohne Sachverständniss, logisch schlecht gegliederte Paragraphe in wenig würdiger Sprachform zusammensetzen und das für die Gliederung einer neuen Staatsanstalt für Erhaltung und Erforschung der historischen Denkmale des Kaiserreiches halten konnte, wird eben nur begreiflich, wenn man die Art des Zustandekommens kennt. Eine Hoffnung blieb den über die Verordnung des Handelsministeriums Erstaunten noch übrig, dass nämlich der Herr Handelsminister selbst Gelegenheit gefunden habe, sich die Organisation näher zu besehen und sie dann, da er seine vortreffliche Absicht verfehlt sah, zu verwerfen. Man vernahm auch bald, dass der Unterrichtsminister sich mit seinem Kollegen in Einvernehmen über die Herstellung einer zweckmässig eingerichteten Staatsanstalt für die historischen Denkmale gesetzt habe und eine Commission von Sachverständigen zusammenzurufen beabsichtige, welche die Grundsätze, von welchen bei einer solchen Organisation auszugehen sei, feststellen sollte, um dann den Delegirten seines Ministeriums als Instruktion für ihr Verhalten bei jener aus Ministerialbeamten und Sachverständigen zusammenzusetzenden allgemeinen Commission, welche die ganze Einrichtung zu berathen und zu beschliessen hätte, als Norm und Leitfaden zu dienen. Wirklich ergingen auch die Einladungen zu diesen Berathungen im Unterrichtsministerium an die HH. Chmel, Eitelberger, Feil, Hauslab, Heider, Meily, Rösner durch den Ministerialrath Grafen Franz Thun, welcher den Sitzungen präsidirte, bei welchen die Einigungspunkte bald gefunden waren. Seitdem sind sechs Wochen verflossen, ohne dass über den weiteren Fortschritt der Verhandlungen irgend etwas verlautet hätte, wir fürchten, ohne dass seitdem irgend ein Fortschritt stattgefunden habe. In der Zwischenzeit aber ruht das Werk der Zerstörung nicht. Nachrichten von Vandalismen aller Art, durch die früher erwähnten Anlässe verübt, kommen fort und fort in allen Kronländern vor, die der Eintritt der milderen Jahreszeit zu einer erschreckenden Höhe steigern wird, wenn bis dahin die mit gutem Willen so leicht und rasch einzurichtende Staatsanstalt noch immer nicht angefangen hat, aus der papiernen Hülle heraus ins praktische Leben zu treten. Ein Staatsschiff, dessen Anker im historischen Grunde am sichersten haften, hat alle Ursache für den Schutz und die Befestigung desselben zu sorgen, ein Reich, das sich zu den Culturstaaten zählt, darf an dem edelsten unersetzlichen Nachlasse seiner Vergangenheit keine Minderung durch fremde Barbarei und eigene Gleichgültigkeit eintreten lassen. Ist das Ministerium wirklich so von der politischen wie wissenschaftlichen Wichtigkeit der historischen Denkmale durchdrungen, wie es nach dem Vorangegangenen angenommen werden muss, so wird es nicht lange zögern, die Staatsanstalt, welche ausschliesslich dafür bestimmt ist, in zweckmässiger Gestalt und zu rechter das heisst: nächster Frist ins Leben treten zu lassen. Wir

aber schliessen mit dem Wunsche und in der Hoffnung, dass das österreichische Kaiserreich damit endlich in die Zahl jener Staaten Europas eintreten möge, welche ähnliche, zum grössten Theile trefflichbewährte, Anstalten für die Erhaltung ihrer historischen Denkmale, für die Verbreitung ihrer Bedeutung, und damit für die dauernde Basis echter Vaterlandsliebe wie für den Ruhm und die Ehre des Landes längst getroffen haben.

Brünn, im Februar. **V. Z.**

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

Tendenz- und Revolutionsmaler: G. Courbet, Charles Müller, A. Vinchon, Philippoteaux, Debay, E. Lacoste, A. Leleux, Meissonnier u. A.

Gehen wir jetzt zur Betrachtung der einzelnen Kunstwerke über. Da wir uns aber zur Aufgabe gestellt, einen etwaigen Fortschritt der Kunst, ein neues Element, das in Gegenstand, Auffassung oder Behandlung im Gefolge der politischen Ereignisse der letzten Jahre das Gebiet der bildenden Künste erweitert haben könnte, zu bezeichnen: so müssen wir hier zunächst eine nicht gleichgültige Erscheinung in's Auge fassen, die zwar von vornherein als eine Verirrung zu bezeichnen ist. Von einem seit wenigen Jahren erst gekannten Künstler, Gustave Courbet, ist eine Reihe von Bildern auf der Ausstellung erschienen, die Künstler, Kritiker und Publikum in Bewegung setzen. Das Hauptbild, dem die Ehre des grossen mittleren Saals zu Theil geworden, und um welches man beständig lebhaft bewegte Gruppen versammelt sieht, stellt ein „Leichenbegängniss in Ornans" vor. (Die Heimath des Künstlers und der Schauplatz aller seiner Darstellungen ist die gebirgige Umgegend von Besançon, in den Ausläufern des Jura, gegen die Schweizergränze zu.) In colossalen Verhältnissen auf einer Leinwand von mehr als 15 Fuss Breite, sehen wir hier einen Vorgang aus dem alltäglichen Leben, das Begräbniss eines Dorfbewohners sich entrollen, mit grosser Meisterschaft der Behandlung, gewandter Handhabung der technischen Mittel, mit malerischem Sinn in der Anordnung, in der kräftigen Zusammenstellung der Farben und in dem entschiedenen Helldunkel; andrerseits aber mit deutlich ausgesprochener Hinneigung zum Niedrigen und Gemeinen in Form, Charakter und Ausdruck, ja sogar mit offenbarer, absichtlicher Heraushebung und Uebertreibung des Unedlen, des Hässlichen und Lächerlichen in Zügen und Haltung der Anwesenden, eine Uebertreibung, welche in den Gestalten der zwei in ihrer scharlachrothen Amtstracht erscheinenden Schöppen oder Kirchendiener zur vollständigen Carrikatur ausartet.

Wäre dieses Bild in kleinerem Maassstabe ausgeführt, hätte es nicht in der malerischen Behandlung das bedeutende Verdienst, das wir darin anerkennen müssen, so wäre es, trotz der nicht undeutlich darin ausgesprochenen Tendenz, unter hundert andern Genrebildern unbemerkt, wenigstens unbesprochen geblieben; so aber fordert es die Kritik heraus, und ist dem hellsehenden Pariser Publikum die moralische Bedeutung dieser Darstellung nicht entgangen. In der That liegt das Absichtliche in der Wahl des Gegenstandes bei diesem wie bei allen andern Gemälden Courbet's auf platter Hand; zu allermeist aber scheint mir in den kolossalen Verhältnissen, in denen dieser triviale Gegenstand behandelt ist, die Anmaassung ausgesprochen zu sein, nicht nur den Gegenständen aus dem gemeinen Leben die gleiche Berechtigung mit geschichtlichen und heroischen Stoffen einzuräumen, sondern vielmehr das Volk vorzugsweise, wo nicht einzig und allein zum Gegenstande der künstlerischen Darstellung zu machen, somit das Volk an die Stelle der entthronten Götter, Helden und Könige zu setzen. Und unter Volk ist hier nicht etwa die Gesammtheit der Staatsbürger verstanden, sondern ausschliesslich die niedrigste Klasse der Gesellschaft; die Art aber, wie der Künstler in seinen Bildern dieses Volk auffasst und darstellt, kann dem letztern selbst unmöglich schmeicheln, und ist sicher nicht geeignet, dem Künstler und seiner Weise von irgend einer Seite Sympathien zu erwecken; so dass er also, in Widerspruch mit sich selbst verwickelt, seinen Zweck offenbar verfehlen muss.

Ein zweites Bild von Courbet, „die Steinklopfer", stellt in Lebensgrösse einen alten Mann, auf der Heerstrasse Steine zerschlagend vor, während ein junger Bursche einen Korb voll Steine zuträgt. Eine rein künstlerische Idee hat hier den Maler nicht geleitet, denn dieser Gegenstand ist nicht unbefangen und anspruchslos wiedergegeben, wie in ihrer Gutmüthigkeit Ostade und die Holländer einen solchen darzustellen im Stande gewesen wären, oder Velasquez in seinem schlichten und edlen Naturgefühl: es ist nicht der Reiz der malerischen Behandlung, ein schmeichelndes Spiel von Licht und Schatten, eine abendliche Stimmung oder dergleichen, was dem nichtssagenden Gegenstand Bedeutung verleiht: hier ist vielmehr Sinn und Bedeutung im Gegenstande selbst, und der Beschauer kann etwa folgende Lehre herauslesen: „Sehet, so muss in unsern gesellschaftlichen Verhältnissen der Arme, dem die bevorzugte Kaste der Unterdrücker seinen Antheil an den Genüssen des Lebens vorenthält, von der Wiege bis zum Grabe, mit gekrümmtem Rücken, im Sonnenbrand wie im Schneegestöber sein kümmerliches Dasein fristen."

Von wohlthuenderem Eindruck, weil absichtsloser, erscheinen mir „die vom Jahrmarkt heimkehrenden Bauern", in halber Lebensgrösse. Allerdings neigen sich Courbet's Landleute auch hier wieder ganz entschieden dem Ideal der Hässlichkeit zu, und aus ihren Zügen spricht eine gewisse geistige Stumpfheit. Doch fehlt es diesem kräftig gemalten Bilde von guter malerischer Wirkung nicht an Zügen von Humor. Dass im Vordergrund des Bildes einer der heimkehrenden Bauern (und zwar unverkennbar ein Israelit) von dem vor ihm herlaufenden Schweine am Stricke gezerrt und gleichsam fortgeführt wird, wollen wir ebenfalls als humoristischen Zug oder als harmlosen Scherz auslegen. Verhielte es sich damit anders, so wäre dies eine neue Bestätigung unserer obigen Bemerkung, dass C. mit seiner Absicht im Widerspruch, statt Sympathien nur Ekel und Abscheu erregen kann.

Ausser diesen drei Bildern hat C. noch zwei landschaftliche Ansichten und vier Bildnisse ausgestellt. Wir beschränken uns darauf, unter den letzteren sein eigenes Bildniss hervorzuheben. Wenige Gemälde der ganzen Ausstellung sind mehr besprochen und bewundert worden als dieses Portrait, das Brustbild eines Mannes von mittleren Jahren, mit dunklem Haar und Bart, etwas finsterem, menschenfeindlichem und ergreifendem Ausdruck, doch zu gleicher Zeit von energischem und entschlossenem Charakter; eine kurze, schwarzangerauchte Kölnerpfeife zwischen den Zähnen. Trivial, fast abstossend in der Auffassung, erreicht dieses Bild durch die unvergleichliche Wahrheit, die breite, fette Behandlung und den meisterhaften Vortrag eine Höhe, die ihm neben den holländischen und spanischen Portraitmalern des 17. Jahrh. eine Stelle anweisen.

Das Bild, das Aller Augen auf sich zieht, beim Eintritt in den grossen, von oben erleuchteten Saal des provisorischen Gebäudes ist: Charles Müller's „Vorlesung der letzten Schlachtopfer der Schreckenszeit (Gefängniss von St. Lazare)". Diese grosse Composition ist, was vor vier Jahren Couture's „Römer aus den Zeiten des Verfalls" waren, — das Hauptbild und die Krone der Ausstellung. Ch. Müller hat seit etwa 15 Jahren

auf jeder Ausstellung Beweise seiner Thätigkeit gegeben, so dass er nicht wohl in Vergessenheit gerathen konnte. Im Jahre 1841 schon stellte er ein grosses Bild aus, „Heliogabel, von seinen Buhlerinnen im Triumph durch die Strassen Roms gezogen“; andere Darstellungen grösseren Umfangs entlehnte er aus der heiligen, so wie aus der französischen Geschichte; noch andere aus der Mythologie, aus Ovid, aus Shakespeare und Byron. Trotz dieser ernsten Wahl seiner Gegenstände ist es Müllern nie gelungen, für einen Geschichtsmaler zu gelten. Dagegen ruft sein Name unwillkürlich und unvermeidlich Bilder der Sinnlichkeit, tanzende Mädchen, Nymphen, die sich im grünen Walde ergehen, oder den schelmischen Sylphen Puck, auf einem grossen Schwamme sitzend, in's Gedächtniss. Denn diese Darstellungen sind es in der That, denen er seine Sympathien zuwendet, sie sind es offenbar, die dem Wesen seines Talentes am meisten zusagen. So erscheint ihm auch ein geschichtlicher Gegenstand, wenn er einen solchen behandelt, nicht in seiner ganzen geistigen Grösse, in seiner tiefen und ernsten Bedeutung; er fasst ihn vielmehr von der zunächst in die Augen fallenden Seite auf, und seine Idee findet daher ihren Ausdruck und ihre Verkörperung nicht in strengen Linien, nicht im feierlichen Ernst des klassischen Styls, dem würdigen Träger grosser geschichtlicher Charaktere; er sucht vielmehr und vor allen Dingen schönes üppiges Fleisch, glänzende Gewänder und angenehme Bewegungen mit malerischer Wirkung und in reicher meisterlicher Behandlung dem Auge vorzuführen. Diese Bemerkungen enthalten denn auch die Kritik seines diesjährigen Bildes, das in der Auffassung etwas Theatralisches, in der Anordnung etwas Gesuchtes hat. Es ist sicherlich kein kleiner Fehler, wenn nach dem Beschauen eines historischen Bildes, beinahe in den Vordergrund des Gedächtnisses eine himmelblaue Schärpe, ein apfelgrünseidenes Mieder und einige Atlaskleider treten, wie es hier der Fall ist. Vertheilung des Lichtes und Schattens, besonders die Concentrirung des Lichtes auf den Mittelpunkt des Bildes und die Hauptgruppen, ist glücklich zu nennen. Dagegen sind die Schatten und der ganze Hintergrund, die Mauern des Gefängnisses vorstellend, von schwerem, trübem, undurchsichtigem, graubraunem Ton. Doch ist, trotz alle dem, dieses Bild eine sehr bedeutende Schöpfung, die dem jungen Meister Ehre macht, und die den Mittelpunkt des Bildes einnehmende Gestalt André Chenier's, kann sich dem Schönsten anreihen, was in unsern Tagen hervorgebracht worden ist. Unberührt von den Schrecken des Todes, die sich auf den leichenblassen Zügen aller Umstehenden malen und den Beschauer mit kaltem Schauder durchzucken, sitzt der Dichter, ein Schreibtäfelchen und einen Griffel in der Hand, den begeisiert sinnenden Blick des tiefliegenden Auges nach innen gekehrt, und zu gleicher Zeit in die Zukunft schauend, als Seher und Prophet seiner eigenen Unsterblichkeit. Jedenfalls hat das Talent dieses Künstlers bisher noch nie die Höhe erreicht, auf der uns die diesjährige Ausstellung dasselbe zeigt.

Das Bild, das zunächst die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt und das sich mit jenem in die Gunst des Publikums theilt, ist A. Vinchon's „Einschreiben der Freiwilligen (22. Juli 1792)“. Nachdem die gesetzgebende Versammlung von den Schritten der fremden Mächte und dem drohenden Anmarsch der verbündeten Truppen gegen die Grenzen Frankreichs in Kenntniss gesetzt, die feierliche Erklärung abgegeben: „Bürger, das Vaterland ist in Gefahr!“ so bilden sich augenblicklich auf den Plätzen der Hauptstadt Versammlungen, Gerüste werden errichtet und die städtischen Beamten tragen die Namen der zahlreich herbeiströmenden Freiwilligen ein. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo der erste Trupp von Freiwilligen, bewaffnet, in Reih und Glied abzieht, nachdem sie sich aus den Umarmungen von Frau und Kind, von Freunden und Angehörigen losgerissen; Andere drängen sich zu, um dem Ruf der Pflicht und dem begeisternden Beispiel zu folgen. Der General Dumouriez, vor dem Amphitheater stehend, richtet Worte der Aufmunterung an die jungen Männer, während Petion, Maire von Paris, den weinenden Müttern die Zusicherung giebt, dass die Stadt für die Zurückgebliebenen sorgen werde. Unter den Anwesenden machen sich die Häupter der Girondins bemerklich; ferner Camille Desmoulins, Murat, Robespierre und André Chenier. Unter den Frauen, die die Tribüne füllen, erkennt man Madame Roland. Dramatischer und für die künstlerische Darstellung geeigneter kann nicht leicht ein geschichtlicher Moment gedacht werden. Der Künstler, der seit langen Jahren mit der Darstellung ergreifender Scenen aus der französischen Geschichte vertraut, im Jahre 1835 schon seinen „Präsidenten Boissy d'Anglas, den auf einer Pike ihm vorgehaltenen Kopf Feraud's grüssend“, zur Ausstellung brachte, und mit diesem Bilde verdienten Beifall erntete, hat leider diesmal seine Aufgabe verfehlt, und die Gelegenheit, ein Werk von bleibendem Werth zu schaffen, unbenutzt gelassen. Deutlichkeit der Composition und eine gewisse Handhabung der äussern Mittel, ist Alles, was sich zu seinem Lobe sagen lässt. Die Zeichnung ist ohne Charakter; mehrere der Hauptfiguren sind von gänzlicher Bedeutungslosigkeit, und der Mangel einer entschiedenen Beleuchtung, die gleichmässig helle kraftlose Färbung, das rosenrothe Fleisch, die oberflächliche Behandlung deuten einerseits auf ein Verkennen gewisser Grundbedingungen der monumentalen Kunst, andererseits auf die Unfähigkeit, glücklichen Ideen, wie ehedem, den passenden Ausdruck zu geben und den Stempel des Geistes aufzudrücken, und bezeichnen somit einen Rückschritt im Talente dieses Künstlers.

Das dritte Gemälde aus den Zeiten der französischen Revolution, den zwei ersten jedoch an Umfang weit nachstehend, ist Philippoteaux' „letztes Mahl der Girondins“. Dieses so vielfach beschriebene Symposium der neuen Zeit eignet sich weit eher für die schriftliche als für die bildliche Darstellung, und nur ein Künstler des ersten Ranges könnte, die Schwierigkeiten dieses Vorwurfes glücklich umgehend und in gleicher Entfernung von sentimentaler und von melodramatischer Uebertreibung sich haltend, die gleichsam verklärten Gestalten dieser ehrwürdigen Schwärmer, dieser Märtyrer ihrer Ueberzeugungen, im Vorgefühl ihres nahen Endes mit stoischer Gemüthsruhe über Unsterblichkeit der Seele und über des Vaterlandes Zukunft sich unterhaltend, abbilden. Philippoteaux, wenn ich nicht irre, ein Schüler und Gehülfe Horace Vernet's, jedenfalls sein Nachahmer, bekannt durch Schlachtengemälde in der Art seines Meisters, ist dieser Aufgabe in keiner Weise gewachsen, und trotz einiger guter und ergreifender Motive — die Kerzen sind fast zu Ende gebrannt, und durch das Fenster des Hintergrundes bricht der nahende Morgen herein — hat das Gemälde kaum eine Eigenschaft, die den gebildeten Beschauer fesseln und befriedigen könnte, selbst nachdem der unangenehme Eindruck der trüben, stumpfen und eintönigen Färbung überwunden ist. Die Köpfe, auf denen hier offenbar das Hauptinteresse ruht, sind hölzern und geistlos ausgeführt.

Dem Inhalte nach schliesst sich an diese Darstellungen an Debay's „Episode von 1793 in Nantes“. Auf dem öffentlichen Platz von Nantes ist das Blutgerüst aufgestellt — dem Blick des Beschauers zwar verhüllt — und der Henker ist in voller Thätigkeit. Die Treppe, die zum Schaffot führt, ist mit Schlachtopfern gedrängt gefüllt. Zu Füssen des Gerüstes, im Vordergrund, zieht eine Gruppe von Frauen, verzweifelt und händeringend, doch im Gebet Trost suchend, hauptsächlich die Aufmerksamkeit auf sich. Durch das Talent des Künstlers und durch

die gemilderte Form, in welcher er diesen grässlichen Gegenstand dem Auge vorführt, ist eine künstlerisch befriedigende Wirkung erreicht.

E. Lacoste hat im Auftrag des Ministeriums „die erste Arbeit nach dem Aufstand" im grossen Maassstab dargestellt. „Nach dem Aufstand die Gefallenen zu beerdigen, dies ist die erste Pflicht", so heisst es in der beigegebenen Erklärung. Bei dem gänzlich misslungenen Bilde aber wollen wir uns nicht länger aufhalten.

Adolph Leleux, bekannt durch seine eigenthümlichen Bilder aus dem Volksleben der Bretagne, hat in seiner wirkungsreichen, breiten und malerischen Weise drei Auftritte aus den Februartagen gegeben.

Ausser diesen sieht man einen „Tod des General Negrier", eine „Charlotte Corday" und „eine Barrikade des 16. Jahrhunderts". Auch die „ungarischen Kriegsgefangenen" haben zu einer Darstellung Veranlassung gegeben, die, von politischer Leidenschaft eingeflösst, ein gemalter Zeitungsartikel vielmehr als ein Kunstwerk zu nennen ist.

Endlich wollen wir hier Meissonnier's „Erinnerung aus dem Bürgerkrieg" einschalten, obschon dieses Bildchen auf den Titel eines historischen Bildes keinerlei Anspruch machen kann. In dem winzigen Maassstabe ausgeführt, über den der junge Meister nie hinausgeht, stellt es eine erstürmte Barrikade vor, deren Vertheidiger, zwölf oder dreizehn an der Zahl, mit ihrem Leben den brudermörderischen Irrthum bezahlt haben. Halb begraben unter den Steinen, die in ihrem Blute roth gefärbt — die regungslosen Glieder in wirrem Gemenge durcheinandergeworfen, liegen die Leichen der Männer mit den leinenen Kitteln. Ein Kopf macht sich darunter bemerklich, in dessen noch offenen Augen mit stierem Blick die dumpfe Hingebung der Verzweifelung geschrieben steht. Nach dem Hintergrunde des Bildes zieht sich die enge Gasse mit sorgfältig verschlossenen Häusern, Alles leblos und öde. Ueber diese schaurigen Scenen geht der dämmernde Morgen auf. Es fehlt diesem Gegenstande keineswegs an einer gewissen düstern Poesie, und man begreift den Künstler, der ein solches schmerzlich ergreifendes Bild mit breitem Pinsel und in skizzenhaft flüchtiger Behandlung in der Art eines Rembrandt oder Decamps auf die Leinwand wirft. Aber drei bis vier Monate hindurch mit einem solchen Bilde zu leben, sich eine solche Aufgabe immer von Neuem vor Augen zu stellen, jede Einzelheit derselben zu durchdenken und beständig zu vergegenwärtigen, und endlich mit Gerh. Dow's riesenhafter Geduld, mit der Zierlichkeit und Vollendung eines Netscher oder Mieris auszuführen, das erscheint mir als eine unbegreifliche Verirrung des Gefühls und als eine Versündigung gegen den Geschmack, deren dieser reichbegabte Künstler sich hier zum erstenmale schuldig macht. Auch hat diese seine „Barrikade" ihre Wirkung auf das sonst zur Bewunderung so bereitwillige Publikum gänzlich verfehlt. (Fortsetzung folgt.)

Emil Wolff's Parisstatue.

Die Bildhauerkunst, welche sich vor dem Jahre 1848 eines grossen Aufschwungs erfreute, hat natürlich durch die Ungunst der Zeiten mehr gelitten, als jeder andere Kunstzweig. Viele Werkstätten sind zum Stillstand gebracht worden, andere haben wenigstens den Schaffungstrieb vorsichtig überwacht. Es hat aber auch nicht an solchen gefehlt, die, von dem richtigen Grundsatz ausgehend, dass die Zeit allein unersetzlich ist, mit um so grösserem Ernst der Entwickelung ihrer Gaben und ihres Berufs sich zugewandt haben. Zu diesen gehört vor allen unser Landsmann E. Wolff, welcher mitten in den Stürmen, die über die ewige Stadt hingegangen sind, unverdrossen und mit regem Fleiss seiner Kunst und seinem Beruf gelebt hat. Letzterer offenbart sich besonders glänzend in der sicheren und treuen Führung seiner Schüler, die meistens Italiener sind und mit grosser Verehrung an ihm hängen. Eines der schönsten und erfreulichsten Erzeugnisse seiner Kunst ist die Statue eines Paris, welchen er stehend dargestellt hat, das inhaltschwere Geschenk des Zankapfels mit dem Ausdruck träumerischen Nachdenkens in der Hand wägend. Die Erfindung ist frisch und anmuthreich, die Ausführung in Marmor zeigt von der bekannten Meisterschaft dieses strebenden Künstlers. Da es darauf ankam, die gute Gelegenheit zu benutzen, die Schönheiten eines nackten Jünglingskörpers zu schildern, so hat er die Gewandmassen zur Stütze der schlanken Heroengestalt verwandt und in der Schilderung der Reize eines Stoffes, in welchem das Leben, das er vor Kurzem verhüllte, gleichsam noch nachhallt, sehr Vorzügliches geleistet.

Eine solche Erscheinung ist um so erfreulicher, je mehr die römische Bildhauerkunst durch Steigerung der malerischen Wirkung, welche geschickte Steinmetzenarbeit ermöglicht, darauf hinarbeitet, das kunstliebende Publikum zu hintergehen. Selbst sogenannte Kenner lassen sich von den käuflichen Reizen solcher Fabrikarbeit hinreissen. Fischernetze, Nachahmungen von Garderobestücken werden mit Enthusiasmus begafft und theuer bezahlt. Die Folge davon ist, dass wenn dergleichen Kunststückchen auch an Werken wahrhaften Verdienstes vorkommen, Letzteres übersehen wird. Auf diese Weise ist es eines Tages dem ausgezeichneten englischen Bildhauer Gibson gegangen, dessen Narcissus wegen einer am Felsstück angebrachten, von dem Marmorarbeiter mit Vorliebe ausgeführten Blume bewundert wurde. Als sich die Leute entfernt hatten, welche sich gegen seinen Bedienten so höflich und gegen ihn selbst so rücksichtslos benommen hatten, liess er den Plunder weghauen. **E. Braun.**

Bericht über die Versammlungen des Vereins für mittelalterliche Kunst in Berlin während der letzten fünf Monate.

In der Novemberversammlung des vorigen Jahres machte Hr. v. Quast Mittheilungen über seine im vergangenen Sommer gemachte Reise durch einen Theil des Herzogthums Sachsen, das Königreich Sachsen, die Lausitz, Schlesien und einen Theil der deutsch-österreichischen Provinzen, indem er seinen Vortrag gleichzeitig durch Zeichnungen namhafter Bauwerke des Mittelalters begleitete. „Die Kirche zu Herzberg zeigt einen einfachen, spätgothischen Ziegelbau mit drei gleich hohen Schiffen, zwischen achteckigen Pfeilern. Ausgezeichnet ist die Kirche durch vollständige Bemalung aller Gewölbe auf lichtem Grunde; die des Mittelschiffs mit historischen Darstellungen, in den Seitenschiffen mit Ornamenten. Bei der Seltenheit solcher Gewölbemalereien in Deutschland verdient diese Kirche eine sorgfältige Beachtung.

Die Klosterkirche zu Mühlberg gehört der Uebergangszeit des 13. Jahrhunderts an, und gehört zu den vorzüglicheren Ziegelbauwerken jener ausgezeichneten Periode; nur die Façade stammt aus der brillanteren Zeit des 15. Jahrhunderts. Unter den Ziegelbauwerken der sächsischen Lande dürfte diesem Bauwerke der erste Rang zuzuerkennen sein."

Von den Bauwerken des Königreichs Sachsen wurden besonders die Dome zu Meissen und Freiberg genannt, durch treffliche Publikationen genügend bekannt; namentlich konnte durch Vergleichung des Schwechten'schen Werkes mit dem ersteren Bauwerke die noch gegenwärtig so sehr genügende Wie-

dergabe der Formbildungen anerkannt werden. Von dem anstossenden Schlosse daselbst fehlt es: selbst nach dem Erscheinen des Puttrich'schen Werkes, noch immer an genügenden Darstellungen, was um so mehr zu bedauern ist, da dasselbe, nächst dem Marienburger Schlosse, wohl als die bedeutendste Fürstenwohnung anzuerkennen sein dürfte, welche Deutschland aus dem Mittelalter besitzt. Wie herrlich müssten diese Räume sich darstellen, wenn sie von den Ein- und Anbauten der Porzellanfabrik befreit, ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben würden! Solche Hoffnungen darf man wohl von einem Königshause erwarten, dessen präsumtiver Thronerbe selbstthätig an der Spitze des verdienstvollen Alterthums-Vereins steht.

Unter den Bauwerken der Lausitz wurden besonders die grossartigen Ruinen des Klosters auf dem Oybin bei Zittau und die vielen und reichen Monumente von Görlitz hervorgehoben, namentlich die fünfschiffige S. Peter-Paulskirche daselbst, deren drei mittlere gleich hohe Schiffe zu den höchsten Anlagen der Art mit überaus schlanken Zwischenpfeilern gehören, denen sich die drei gleich hohen Schiffe der Pfarrkirche zu Sorau sehr nahe anschliessen. Auch die leichten Verhältnisse der drei gleich hohen Schiffe des Doms zu Bautzen wurden hervorgehoben.

„In Schlesien frappirt der Unterschied des Materials. Während der Steinbau in dem südwestlichen Striche längs des Gebirges herrscht, gehört der grössere ebene Theil des Landes dem Gebiete des norddeutschen Ziegelbaues an. In beiden findet man hochaufstrebende Verhältnisse, namentlich in den vielen und schönen Kirchen Breslaus, welche durchgehend dem Ziegelbau angehören.

Olmütz, die ehemalige weltliche und jetzt noch geistliche Hauptstadt Mährens, bewahrt, unter der Menge moderner Bauwerke, noch das nur kleine Schiff seines Domes in frühgothischer Bauweise, während der moderne Chor ein einziges Tonnengewölbe von 60 Fuss Spannung bildet und daher zu den bedeutendsten Bauwerken der Art in Deutschland gehört. Die Mauritz-Kirche ist ein eleganter spätgothischer Bau.

Wien besitzt neben dem mit Recht berühmten S. Stephan noch eine Reihenfolge beachtenswerther Kirchen des Mittelalters, unter denen, ausser Maria Stiegen, welche sich auch eines verdienten Rufs erfreut, besonders die Michaeler Kirche als eine ausgezeichnete spätromanische Uebergangs-Architektur hervorzuheben ist, die Minoritenkirche durch die Weite ihrer drei gleich hohen Schiffe, die Augustiner Hofkirche durch deren schlanken Verhältnisse u. s. w. Auch die Umgebung Wiens enthält zu Kloster Neuburg, Heiligenkreuz, Tuln u. s. w. viele höchst merkwürdige Architekturen, namentlich auch der rundbogigen und altgothischen Baukunst, von denen nur Einzelnes durch würdige Publikationen im weiteren Kreise bekannt geworden ist; denn leider ist das schöne Werk von Ernst und Oescher über die alten Bauwerke Niederösterreichs durch des Letzteren frühzeitigen Tod in Stillstand gekommen. Dagegen wird die Vorsorge mit Freuden begrüsst, welche nunmehr die kaiserliche Regierung, in Nachfolge der preussischen, durch Errichtung einer besonderen Behörde zur Conservation der Kunstdenkmäler, den letzteren künftig wird angedeihen lassen.

Recht bedeutend sind die alten Bauwerke in Neustadt an der Wien. Die Pfarrkirche, welche mehrere Jahrhunderte hindurch selbst den Rang einer Cathedrale genoss, zeigt in ihren Haupttheilen einen spitzbogig romanischen Gewölbbau mit zwei Thürmen, deren in Stein vollendete Spitzen zu den vollendeteren in Deutschland gehören. Auch die über der gewölbten Durchfahrt des Schlosses gelegene spätgothische Schlosskapelle, in welcher die Gebeine des Kaisers Max ruhen (in Inspruck befindet sich nur ein Kenotaph), gehört zu den bedeutenderen dieser interessanten Bauanlagen.

Bruck an der Muhr in Steiermark besitzt an einer Seite des Marktes eine reizende Arkadenreihe in zwei Geschossen übereinander. Bedeutender aber stellt sich ein anderer Bau dieses Gebirgslandes, die ehemalige Domkirche zu Sekkau in Obersteiermark, eine mächtige Quaderbasilika, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, mit norddeutschen Kirchen jener Zeit engverwandt, namentlich mit Paulinzelle, Hamersleben und S. Godehard in Hildesheim; die Gewölbe sind erst später, im Anfange des 16. Jahrhunderts, eingezogen; ein prächtiges Grabmonument aus dem Ende desselben Jahrhunderts umschliesst die Gebeine des Erzherzogs Carl und anderer Glieder des österreichischen Hauses. Viele kleinere Kirchen der Umgegend zeigen den spätgothischen Styl in sehr liebenswürdig phantastischer Ausbildung, namentlich jene zu S. Marein.

Schloss Wolfsburg im Lavant-Thale, einst der Sitz der Vice-Deme von Bamberg, auf hoher Platte, im Angesichte der Kärnthner Alpen gelegen, wird gegenwärtig zerstört, um einer kleinlichen Nachahmung von Windsor-Castle Platz zu machen, die wieder, der schlechten Zeitumstände wegen, ins Stocken gerathen ist. Die benachbarte Domkirche zu S. Andrä in Lavant dürfte die jämmerlichste der 53 Cathedralen sein, welche Deutschland (mit den incorporirten Slavenländern) noch aus dem Mittelalter erhalten hat. Desto vorzüglicher ist die Kirche des benachbarten Klosters S. Paul, das, im 11. Jahrhundert gestiftet, einen ausgezeichneten Bau der Blüthezeit des romanischen Styls, vom Ende des 12. Jahrhunderts, zeigt, dessen Struktur und reichgeschmückten Kapitäle als Fortsetzung der einfacheren Anlage von Sekkau gelten können. Auch der Dom von Gurk, obschon eine Stiftung des 11. Jahrh., gehört in seiner erhaltenen Architektur erst dem Ende des 12. Jahrh. an. Von weissem krystallinischem Marmor erbaut, der nur durch Eisenoxyd am Aeusseren einen braungelblichen Ton angenommen hat, ist er, neben den beiden vorgenannten Kirchen, unter die ausgezeichneteren Bauwerke jener an sich schon so reichen Periode in Deutschland zu rechnen. Die Kirche selbst eine einfache Pfeilerbasilika. Unter dem hohen Chor befindet sich jedoch eine Krypta mit hundert Säulen, welche vielleicht von keiner anderen, weder in Deutschland, noch im übrigen christlichen Occidente übertroffen wird. Nicht minder ausgezeichnet ist das reichgegliederte Portal innerhalb einer Vorhalle, deren Wände und Gewölbe mit alten Wandmalereien ganz bedeckt sind, die nur noch durch die Wandmalereien des ehemaligen Nonnenchors, oberhalb dieser Vorhalle, übertroffen werden, welche sich daselbst an den Seitenwänden und zweien Kuppelgewölben befinden. Sie gehören schlechthin zu dem Bedeutendsten, was wir der Art besitzen, und schliessen sich zunächst den berühmten Wandmalereien des Doms in Braunschweig an."

Die genannten drei Basiliken, welche für die Zukunft eine nicht unbedeutende Stelle unter den älteren Monumenten Deutschlands einnehmen werden, waren bisher noch so gut wie völlig unbekannt. Selbst in Wien war es dem Referenten nicht gelungen, nähere Nachrichten über das Vorhandensein älterer Bauwerke in Steiermark und Kärnthen bei denjenigen Männern einzuziehen, bei denen vorzugsweise eine solche Kenntniss vorauszusetzen war. Beiläufig möge noch bemerkt werden, dass in dem so verdienstvollen Sprunnerschen Atlas fälschlicherweise Sekkau bei Leibnitz in Untersteiermark als Sitz des Bischofes bezeichnet ist, anstatt des in Obersteiermark belegenen; jenes Sekkau oder Sekkauberg war nur der gewöhnliche Wohnsitz der Bischöfe.

Hierauf legte der als Gast anwesende Herr Gruner aus

London eine Folge von colorirten Zeichnungen nach den Mosaiken in den altchristlichen Basiliken von Rom vor, welche als Musterblätter zu einem Werk, so er über dieselben herauszugeben beabsichtigt, dienen sollen. Sie zeichneten sich sowohl durch die bis ins Einzelnste gehende Treue, als durch die Vortrefflichkeit der Ausführung höchst vortheilhaft aus.

(Schluss folgt.)

Stahlradirung.

Landschaft von Lessing, gestochen von W. v. Abbema. Düsseldorf, J. Buddeus. 1 Fuss 8 Zoll breit, 1 Fuss 4 Zoll hoch. Preis: 2 Thlr. 15 Sgr.

Will uns Einer ein Werk der Dichtkunst aus fremder Sprache übersetzen, so muss er uns neben seiner Sprachfertigkeit die Gewähr einer gewissen geistigen Verwandtschaft mit dem Schöpfer des Originals bieten, und je höher Dieser in unserer Meinung steht, desto höher werden sich auch unsre Anforderungen an den Uebersetzer steigern, desto schwerer wird es ihm werden, unsern Wünschen zu genügen. Aehnlich verhält sich der Stecher zu dem Maler, dessen Werk er nachzubilden im Begriff steht.

In Abbema scheinen jene Eigenschaften auf glückliche Weise vereint zu sein; auf dem uns vorliegenden Blatte hat er seiner Aufgabe volles Genüge geleistet, und zwar einer Aufgabe, die nicht geringer Art war. Lessing ist ein wahrhafter Poet. Seine Landschaften, so schlicht und einfach in der Composition, haben ein eigenthümlich Grossartiges, ich möchte sagen historisches Gepräge. Er weiss der Natur ihre eindringlichsten Züge abzulauschen, mag er sie in dem ahnungsvollen Weben der „stillen, grauen Frühe" erfassen, mag er dem tiefgewaltigen Klopfen ihrer Pulse, dem Laufe ihres Herzblutes nachspüren, wie in gegenwärtigem Bilde. Ein Stück aus der frischen Gebirgswildniss. Zerklüftete Felsblöcke, zwischen denen ein Giessbach schäumend hinabbrausst; die Schlucht hinauf glitzert überall das tosende, sprudelnde Element in dem hellen Sonnenstrahle, der mitten durch die rings umgebende Nacht der Eichen und Buchen hereinblitzt. Es ist eine jener tiefpoetischen Naturscenen, wie jedes Waldgebirge sie bietet, wo Auge und Ohr mit ihren Functionen in Eins zu verschmelzen scheinen, wo das ununterbrochene Rauschen der Wasser uns wie die tiefste feierlichste Stille des Naturlebens gemahnt, der wir in süsser Selbstvergessenheit lauschen, wie dort hinter der Klippe der einsame Reiher, wie hier im Vordergrunde das breitblättrige zitterndbewegte Tussilago. Der Maler ist überall der Natur bis in ihre geheimsten Tiefen nachgegangen, hat an ihre verschlossensten Pforten geklopft, bis sie sich ihm freiwillig und doch gezwungen aufthaten; er ist jener Mann, ‚von dem unsere sinnigen Volksmärchen erzählen, dass er in die inneren Werkstätten der schaffenden Allmutter gedrungen, dort das Weben der Blumen-Elfenwelt, das Schaffen der Flussnixen, der Waldfeen, das stürmische Treiben der kleinen feurigen Berggeister und Kobolde geschaut habe. Der Stecher aber ist ihm unverzagt nachgegangen auf Schritt und Tritt, und hat jede seiner Bewegungen mit treuer Hingebung zu erfassen gewusst. Vorzüglich ist es ihm gelungen, die compakte Einheit des Sonnenlichtes, die siegend aus dem Waldesschatten hervorbricht, das charakteristisch Verschiedene des Laubes der Eichen, Buchen und niederen Gesträuche wiederzugeben. Was aber am meisten Bewunderung verdient, ist die mit markigster Tiefe verbundene Weichheit der Behandlung bei einem so ungefälligen Materiale wie die Stahlplatte ist, da die Wirkung in der That der eines Kupferstiches bis zur Täuschung nahe kommt. So ist uns denn dieses schöne Blatt willkommen wie ein tüchtiger Klavierauszug aus einem Orchesterwerke, der zwar den Reiz der Farbenpracht, den die Mannichfaltigkeit der Instrumente über das Original ausgegossen hat, nicht wiederzugeben im Stande ist, dennoch durch geschickte Benutzung der beschränkteren, monotoneren Kräfte des Einzel-Instrumentes, uns die ganze Schönheit des Vorbildes wie durch einen leisen Silberschleier hindurch ahnen lässt.

Der Verlagshandlung müssen wir besonders Dank wissen, dass sie für die Vervielfältigung eines so trefflichen Gemäldes gesorgt und durch die Billigkeit des Preises recht Vielen die Anschaffung ermöglicht hat.

W. Lübke.

Zeitung.

Berlin, im März. Die „drei Heiligenbilder" auf Lava für die Kirche der russischen Kolonie bei Potsdam, welche wir in No. 5 d. J. in unserem Artikel über enkaustische Malerei erwähnten, sind nunmehr fertig. Wären sie nicht so schwer zu transportiren und verlangten sie nicht eine vollere und straffere Beleuchtung, als sie der lange Saal im Akademiegebäude zu geben vermag, so würden wir rathen, sie der dort eben stattfindenden kleinen Kunstausstellung von Kolbe's Friesgemälde aus der Geschichte Pommern's und von Eichen's Zeichnungen nach Kaulbach's Fries im neuen Museum anzureihen, damit auch das Publikum sich an den höchst gelungenen Arbeiten erfreuen könnte. Der Christuskopf ist von einem edlen, stillen und ernsten Ausdruck in dem schönen und regelmässigen Gesicht, dunkel und kräftig gehalten. Brillanter wirkt der Kopf des Alexander Newsky mit seinem reichen Kostüm, einem mit Edelsteinen belegten violetten Gewande, und der Christusfahne zur Seite. Von dem entschiedensten Effect aber und besonders lebenswahr in der Carnation ist der Kopf des Theodor von Heraclea mit zum Himmel gerichteten Blick und der Palme in der einen und dem Schwerdt in der andern Hand. Dieses letztgenannte Bild, dessen zweites Gebranntwerden wir Gelegenheit hatten zu sehen, ist in sehr kurzer Zeit vollendet worden und bezeugt, wie vollkommen das Atelier von Klöber's und die Feuerwerkstatt von Mertins sich des Erfolges der enkaustischen Malart bemächtigt haben. — Es wurde damals auch ein Kabinet-Glasgemälde von Engelmann, eine „Madonna mit dem Kinde" gebrannt. Wir sahen es neulich nach der Feuertaufe und erinnern uns nicht, seit langer Zeit ein so vollkommen gelungenes, sauber ausgeführtes und, besonders in der Carnation, so lebenswarmes Glasbild gesehen zu haben.

Paris, im Febr. Das grosse Skulpturwerk „Christus am Kreuz", welches den Bildhauer Henry de Triqueti so lange beschäftigt hat, ist nunmehr vollendet und, nach dem Urtheil der Kunstkenner, ganz geeignet, den Ruf des ausgezeichneten Künstlers noch zu erhöhen. Die Statue ist $6\frac{1}{2}$ Fuss hoch und wurde aus einem Block carrarischen Marmors von 30 K.-Fuss gehauen. Von diesen blieben nur vier übrig, was sich aus der Lage der Arme leicht erklärt. Der Kopf soll überaus schön und zart, und die ganze Figur trefflich modellirt und voll Würde und Ausdruck sein. — Die Bestimmung des Kunstwerkes ist, eine der zahlreichen, unter einander wenig übereinstimmenden Verzierungen des Grabes Napoleons zu bilden, indem es über dem neuen von Visconti errichteten Hochaltare, unter welchem sich die Gruft mit der irdischen Hülle des Kaisers befindet, angebracht wird. — Der Baldachin, welcher diesen Altar überragt, soll von vergoldeten Säulen getragen werden und an der Vorderseite eine von vier Engeln getragene

Einfassung, mit den Initialen des heiligen Ludwig zeigen. Die Gruft und deren Inhalt wird durch eine eiserne Gitterthür sichtbar sein. Ein paar Stufen von etwa 13 Fuss Breite führen in dieselbe hinab und enthalten auf beiden Seiten Figuren, welche die bürgerlichen und militairischen Tugenden darstellen — Herolde, von denen der eine die Himmelskugel und das Scepter, der andere die Krone und das Schwert trägt. Unten an der Treppe gelangt man in ein Vestibul, geschmückt mit Basreliefs, welche den Abgang und die Ankunft der „*cendres impériales*“ darstellen. Die Asche ist in einen ungeheuren Sarkophag aus rothem Stein, vom Onega-See in Russland, der dem ägyptischen Marmor ähnlich sein soll, niedergelegt und wird von zwölf Victorien, gleichsam zum Schutze umgeben. Diese sind das Werk Pradin's und sollen in sehr grossem Style gearbeitet sein. Die Gruft führt in die „*Chambre de l'Epée*“, worin man Napoleons Schwert auf einem Tische, der von sechszig erbeuteten Standarten umgeben ist, erblicken wird. Hinter derselben ist die Statue des Kaisers im Herrschergewande.

London. Folgende interessante Data ergeben sich beim Vergleich des Glaspalastes mit der Kathedrale St. Paul. Der Haupteingang ist bis auf 10 Fuss doppelt so breit als das Schiff von St. Paul und die Länge ist viermal so gross. Die Mauern von St. Paul sind 14 Fuss dick, die des Glashauses im Hyde-Park 8 Zoll. St. Paul wurde in 35 Jahren erbaut, der Industriepalast in weniger als halb so vielen Wochen (Ath.)

Novitätenschau.

Die Kätzchen, Stich in Schwarzkunstmanier, nach einem Bilde von Ed. Meyerheim unter Leitung von G. Lüderitz gestochen Fr. Grundmann. Berlin, C. G. Lüderitz'sche Kunstverlags-Handlung. Preise: Vor der Schrift auf chin. Papier 6 Thlr., mit der Schrift auf weissem Papier 3½ Thlr.

Kunstausstellung in Wiesbaden.

Der Vorstand des Nassauischen Kunstvereins (Gesellschaft von Freunden der bildenden Kunst) hat beschlossen, während der diesjährigen Saison, vom 15. Juli bis 31. August, eine grössere Kunstausstellung zu veranstalten, und ladet hiermit alle Künstler von nah und fern ein, unter nachstehenden Bedingungen ihre Kunsterzeugnisse zu derselben einzusenden:

1. Die Ausstellung, welche in den geräumigen Concert-Sälen des Theatergebäudes stattfindet, wird den 15. Juli geöffnet und den 31. August geschlossen.
2. Die schriftlichen Anmeldungen zur Betheiligung werden bis zum 15. Juni erwartet; die Kunstwerke selbst müssen bis zum 1. Juli eingegangen sein.
3. Zugelassen werden Gemälde, Zeichnungen und plastische Kunstwerke, letztere jedoch nur nach vorher eingeholter Zustimmung der Ausstellungs-Commission.
4. Die eingesandten Kunstwerke müssen mit genauer Angabe des Namens und Wohnorts des Künstlers, sowie des Verkaufspreises, falls sie nämlich verkäuflich sind, begleitet sein.
5. Für die Verpackung bei der Absendung werden die Herren Künstler selbst Sorge tragen. Die Verantwortlichkeit für die Erhaltung u. s. w. der eingesandten Kunstwerke kann für den Nassauischen Kunstverein erst dann eintreten, wenn solche unbeschädigt hier eingetroffen sind, weshalb die Ausstellungs-Commission oder einzelne Mitglieder derselben bei der Auspackung gegenwärtig sein werden. Für Beschädigungen während des Transports sind wir nicht verantwortlich.
6. Die Transportkosten fallen dem Nassauischen Kunstverein zur Last; wir bitten jedoch, wo möglich, die billigsten Transportmittel, namentlich Dampfschiffe und Eisenbahnen zu wählen.
7. Alle Briefe bitten wir an den Vorsitzenden der Ausstellungs-Commission, Herrn Dr. Busch, mit dem Zusatz: „Kunstausstellung betreffend“ zu adressiren.
8. Die einzusendenden Kunstwerke selbst sind an die Agentur entweder der Kölnischen oder der Düsseldorfer Dampfschifffahrts-Gesellschaft dahier zu adressiren.

Wiesbaden, den 28. Februar 1851.

Der Vorstand der „Gesellschaft von Freunden bildender Kunst“
Ph. Leyendecker, Direktor; **Keck**, Sekretär;
Dr. Busch, Vorsitzender der Ausstellungs-Commission.

Bekanntmachung.

Die öffentliche Ausstellung von Werken der bildenden Kunst bei der Königl. Sächs. Akademie derselben zu Dresden wird für das laufende Jahr

Sonntags den 13ten Juli

eröffnet werden, und es ist als letzter Zeitpunkt für Einlieferung der auszustellenden Gegenstände

der 5te Juli

festgesetzt worden, da spätere Zusendungen nur alsdann noch an den unbesetzt gebliebenen Räumen würden aufgestellt werden können.

Auch ist den Künstlern überlassen, die Verkaufspreise ihrer Arbeiten bei deren Einsendung mit anzugeben, welche alsdann ebenfalls in den Ausstellungs-Verzeichnissen veröffentlicht werden sollen.

Vom 16ten September d. J. an, können die eingesendeten Gegenstände wieder zurückgenommen werden.

Dresden, am 7ten März 1851.

Die Ausstellungs-Commission.

Der heutigen Nummer liegt eine literarische Anzeige von Georg Wigand in Leipzig bei.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 14. Sonnabend, den 5. April. 1851.

Die Fortbildung der Baukunst und die Preisaufgabe der Münchner Akademie.

Drei Punkte stellen sich, nach unserer Ansicht, als die Ausgangspunkte für die künstlerische Fortbildung der Architektur dar. Ihre gegenwärtige Bedeutung in Betracht zu nehmen, ist gewiss nicht ohne Interesse. Diese Punkte sind:

die heilige Tradition;
das Material und die technische Construction;
das ästhetische Vermächtniss.

Die heilige Tradition, mehr oder weniger symbolischen Inhalts, ist für frühere, naive Kunstepochen von wesentlichster Bedeutung gewesen. Auch in neuerer Zeit hat man an dieselbe wieder anzuknüpfen versucht. Man hat die altchristliche Basilika, als die primitive Grundlage der christlichen Architektur, man hat die höchste Entfaltung der letztern in der Epoche des sogenannt gothischen Baustyles (und zwar in dessen französischer primitiver Ausbildung der Zeit um das Jahr 1200) als die festen Grundpfeiler für die künstlerische Bethätigung unsrer Tage hingestellt. Es bedarf indess des Nachweises darüber nicht, dass die neueren Jahrhunderte einen grossen Bruch mit der Tradition herbeigeführt haben, und es steht in Frage, wie weit jenes erneute Anknüpfen sich als lebensfähig erweisen wird. Jedenfalls ist dies Verhältniss ein wesentlich verschiedenes von dem der alten Zeiten (der christlichen wie der vorchristlichen), in denen die Tradition ungebrochen gültig war; ihre Bedeutung liegt dem Bewusstsein des Volkes nicht mehr vor und müsste daher ebenso erst zurückerobert werden, wie für neue heilige Zwecke (z. B. für die mannigfach versuchte Gestaltung der protestantischen Kirche) die traditionell gültige Grundform noch erst festzustellen wäre. Wir sind, selbst heute, nicht gewillt, die Tradition zu verläugnen; aber sie kann, wie die Dinge stehen, höchstens nur einen vereinzelten, bedingten Einfluss auf die mögliche Fortbildung der architektonischen Kunst haben.

Der Einfluss des Materials und der technischen Construction auf die künstlerische Gestaltung der Architektur ist auch nur ein bedingter, aber er muss sich, in dieser seiner Bedingtheit, zu allen Zeiten und unter allen Umständen auf gleiche Weise geltend machen. In dem Material und in der Weise seiner Verwendung liegt die Realisirung des künstlerischen Gedankens, in seinem Gesetz die Vernunft des architektonischen Werkes eingeschlossen. Es giebt zwar Kunststücke, die auch das Constructionswidrige möglich machen; aber der natürliche Sinn fühlt sich unwillkürlich von ihnen zurückgestossen. Der künstlerische Gedanke kann mit diesem Bedingniss seiner Erscheinung überall nur Hand in Hand gehen; ja, er ist eigentlich nur ein idealer, ein freier Ausdruck dessen, was in dem Naturgesetz noch geistig gebunden erscheint. Das letztere ist daher geeignet, ihm die wesentlichste Anregung zu geben, der materielle Ausgangspunkt daher der entschiedensten Berücksichtigung werth. In diesem Betracht aber liegt in unsrer Zeit, in den mannigfachen Nützlichkeitsbauten, die stets neue und neue materielle Combinationen hervorgerufen haben, wahrhaft Staunenswerthes vor. Das Eisengerippe des ungeheuren Industrie-Ausstellungs-Gebäudes in London steht wie ein Naturwunder vor unsern Augen, und es geht wie eine mächtige Ahnung künftiger künstlerischer Erscheinungen durch unsre Brust, wenn wir die starren Formen, die hier der trockne, aber freilich riesige Calcül verbunden hat, geistig belebt, das heisst: wenn wir die Naturkraft, die in ihnen waltet, in ihrer Erscheinung ebenso lebendig dargestellt und gegliedert denken, wie der Steinbalkenbau in der griechischen, der Kreuzgewölbebau in der germanischen Architektur (in beiden freilich den sonstigen Zeitbedingnissen entsprechend) künstlerische Belebung gefunden hat.

Es kommt schliesslich eben auf den künstlerischen Geist an, der die Gabe des Himmels ist. Aber Gott sendet den Künstler nicht wie einen gewappneten Erzengel auf die Erde; es ist nur der Keim, den er in die Brust des Menschen gelegt hat und der genährt und gepflegt, mit Weisheit auferzogen und mit sinnvollem Verständniss ausgebildet sein will. Diese Ausbildung empfängt er, zumal was die ideale Kunst der Architektur anbetrifft, durch die Anschauung und künstlerische Durchforschung der Werke, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte entstanden sind. Dies ist jenes ästhetische Vermächtniss, dessen Besitzergreifung erst ihn in Wahrheit befähigt, sich auf die Höhe seiner Zeit zu stellen. Er hat die Stylgesetze der verschiedenen Epochen der Kunst sich klar zu machen, um zu lernen, wie die materielle Aufgabe aus ihrer dumpfen Starrheit zu lösen, geistig zu beleben und in dieser Belebung zu gliedern, wie dem geistigen Bedürfen der Zeit durch solche Belebung des materiellen Problems der volle wahrhafte Ausdruck zu geben ist, — um die künstlerische Formensprache zu lernen, aber nicht als ein zufälliges Conglomerat zufälliger Regeln,

sondern als ein von geistigem Athem Durchdrungenes und daher, je nach der Aufgabe, sich immer und immer wieder neu Erzeugendes. Das ist der Sinn der ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Schule des Architekten, die ihn nicht dahin führen soll, Dagewesenes in seiner mehr oder weniger bedingten und zugleich mehr oder weniger ausschliesslichen Gültigkeit noch einmal zu machen oder dasselbe so oder so durcheinander zu mengen, — die ihm vielmehr überhaupt das Verständniss der architektonisch künstlerischen Form geben und ihn befähigen soll, Herr dieser Form zu werden. Zu solcher Schule und zu solchem Studium gehört freilich mehr, als in der Regel vorausgesetzt wird.

Es wird hiernach — da wir das Gewicht des ersten der drei von uns aufgestellten Ausgangspunkte selbst erheblich in Frage stellen mussten, — einfach auf diejenigen Bedingungen ankommen, die eben von selbst jedem Auge entgegentreten: auf ein gründliches technisches Wissen und auf eine gründliche ästhetische Durchbildung, und zwar auf eine solche, die eine wirklich absolvirte Schule hinter sich hat. Beides werden die betreffenden Unterrichtsanstalten gewähren und damit ihre Aufgabe als erfüllt betrachten können. Dann wird es sich, nicht minder einfach, darum handeln, dass die Architekten mit unbefangener Naivetät und ohne etwa ein Wettjagen nach dem Unerhörten anzustellen, die jedesmalige Aufgabe ihren besonderen Bedingnissen gemäss durchzubilden suchen; das Angemessene und auch dem Geiste der Zeit nicht Widersprechende wird dann von selbst entstehen. Fügt es aber die Gunst des Himmels, — was freilich kein Concurrenz-Ausschreiben und keine höchste Erden-Instanz schaffen kann, — dass auch ein Genie unter ihnen ist, so wird dieses alsdann, aus eigner noch höherer Machtvollkommenheit, die von der Zeit gegebenen Bedingnisse in derjenigen künstlerisch lebenvollen Form zu gestalten wissen, welche dem ersehnten Neuen sein Dasein giebt, Mitlebenden und Nachfolgern zur Marke, danach sie ihr Steuer zu richten haben.

Diese und ähnliche Gedanken hatten wir bei der Durchlesung zweier Aktenstücke, welche die Münchner Akademie der Künste hat ausgehen lassen und die uns von einem Architekten mitgetheilt wurden. Sie sind zu wichtig, als dass wir sie unsern Lesern vorenthalten dürften. Das erste ist eine gedruckte

„Einladung zu einer Preisbewerbung, die Anfertigung eines Bauplans zu einer höheren Bildungs- und Unterrichts-Anstalt betreffend.

Vorbemerkung.

In keinem Gebiete der bildenden Kunst hat sich das Streben nach einer neuen, natur- und zeitgemässen, volks- und ortseigenthümlichen Entwickelung seither auf eine so entschiedene und augenfällige Weise geltend zu machen gesucht, als in dem der Baukunst. Doch sind die Richtungen und Wege, auf welchem unsere Architecten dabei zum Ziele zu gelangen hoffen, sehr verschieden, und während die Einen das Heil ihrer Kunst von dem unbedingten Anschluss an die klassischen Bauformen der Griechen und Römer, von dem heitern und schmuckreichen Façaden-Styl der Renaissance, ja von der barocken Schwerfälligkeit des Rococco erwarten, Andere dagegen die reine Wiederaufnahme des romanischen oder gothischen Baustyls als einzige Bedingung einer nationalen Wiedergeburt für unsere Architectur fordern, sehen wir noch Andere bemüht, mittelst einer Verschmelzung der Elemente und Eigenthümlichkeiten dieser verschiedenen Stylgattungen eine neue, bis dahin noch nicht dagewesene Bauart zu begründen.

Ob Letzteres überhaupt möglich, ob das in unserer Zeit liegende, nach einer organisch vollendeten Gestaltung aller Lebensverhältnisse und Lebenskräfte im nationalen Sinne ringende Element auch der Baukunst zugut kommen wird, darüber kann allerdings nur die Erfahrung späterer Zeiten entscheiden.

Um aber den lebenden Architecten neuen Anlass und Gelegenheit zu bieten, bei diesem Ringen der Gegenwart nach einer nationalen Neugestaltung der Architectur, ihren Neigungen und Kräften gemäss, sich zu betheiligen, wird, mit Ermächtigung Seiner Majestät des regierenden Königs Maximilian von Bayern, eine freie Preis-Bewerbung zur Anfertigung eines Bauplanes für eine höhere Bildungs- und Unterrichtsanstalt nach dem beifolgenden Programme und den weiter dort angegebenen Bestimmungen hiermit eröffnet.

Man geht dabei von der Ueberzeugung aus, dass der fragliche Zweck nur im unmittelbaren Anschluss an eine bestimmte practische Aufgabe von entsprechender Würdigkeit und Grösse sich werde erreichen lassen, indem die Herstellung eines Bauwerkes, in dessen gesammter Erscheinung der Character der Zeit so recht unverkennbar seinen verständlichen Ausdruck fände, in welchem die Ideen und Bestrebungen der Gegenwart sich verkörpert sähen und bei dem zugleich die seitherigen Erfahrungen der Architectur, die nach allen Seiten hin ausgreifenden, staunenswerthen Fortschritte der Technik, die gesammte Errungenschaft der Vergangenheit an constructiven und ornamentalen Vorbildern, das ausserordentlich erweiterte Feld des Materials in unbeschränkter Freiheit und sowohl dem Zwecke wie dem Charakter des Gebäudes selbst angemessen und mit dem möglichsten Haushalte in den Mitteln benützt wäre, unstreitig von den wirksamsten Folgen auch für die entferntere Zukunft der Baukunst sein müsste. Ist der Architect von dem vollen Inhalt seiner Aufgabe, von der Idee des Bauwerks, das er zu schaffen hat, und dessen Zweckbestimmung ganz erfüllt und durchdrungen, und versteht er es, die technischen Grundbedingungen alles architectonischen Schaffens, nämlich den von dem Baubedürfniss abhängigen und die gesammte Raumanlage bestimmenden Grundplan und die von der Oertlichkeit, dem Klima und Baumaterial bedingte, auf die Gesammt-Gliederung und die ornamentale Einzelgestaltung des Bauwerkes rückwirkende Konstruktion, mit den höheren Anforderungen jener Ideen in lebendigen Einklang zu bringen, weiss er den Charakter praktischer Zweckmässigkeit und heiterer Behaglichkeit mit dem der Einfachheit und Schönheit zu verbinden; so kann es nicht fehlen, dass das Gebäude ein in sich vollendetes, ausdrucksvolles und schönes Ganze in dem angedeuteten Sinne bilden werde.

Wenn nun aber auch den concurrirenden Künstlern keinerlei Zwang aufzuerlegen ist, und es namentlich wünschenswerth erscheint, dass sie sich in voller Freiheit der verschiedenen Baustyle und ihrer Ornamentik zur zweckmässigen Lösung der vorliegenden Aufgabe bedienen, damit die zu erwählende Bauart keinem der bekannten Baustyle ausschliesslich und speziell angehöre, so soll doch auch nicht verschwiegen bleiben, da es sich hier um die Herstellung eines Gebäudes in Deutschland und im deutschen Sinne und Interesse handelt, dass es vielleicht zweckdienlich erscheinen dürfte, bei dem Entwurf dazu das Formenprinzip der altdeutschen, sogenannten gothischen Architectur, und beim Ornament die Anwendung deutscher Thier- und Pflanzenformen, wo möglich, nicht ganz aus den Augen zu lassen.

Ueberdiess glaubt man bemerken zu müssen: dass in den Bereich dieses Bauwerkes auch die Schwesterkünste der Malerei und Bildhauerei in grösserer Ausdehnung zugezogen werden sollen, um mit ihrer Hülfe ein nach allen seinen Theilen bedeutsames, für die Gegenwart charakteristisch-schönes Denkmal der Kunst und Bildung ins Leben zu rufen, bei welchem,

seiner Bestimmung und dem Geiste unserer Zeit gemäss, nach räumlicher Anlage wie nach seiner materiell-formellen Durchführung alles Prostige, Schwerfällige, Düstere und Strenge vermieden, dem leichten und heiteren Schwunge der Formen und Verhältnisse dagegen ein weites Feld der Entwicklung dargeboten sein möge.

Programm zu einem Bauplane für eine höhere Bildungs- und Unterrichts-Anstalt und der dabei zu berücksichtigenden Anforderungen und Bedingungen.

I. Zweck der Anstalt.

Die in Rede stehende Bildungs- und Unterrichtsanstalt soll dazu bestimmt sein, junge talentvolle Leute für den höheren Staatsdienst vorzubereiten, und würde insofern, sowohl was die Gegenstände als was die Behandlungsweise des Unterrichts betrifft, ein Mittelglied zwischen dem Gymnasium und der Universität bilden.

II. Bedarf der Anstalt in räumlicher und baulicher Beziehung.

Die Anstalt bedarf:

A. Ein Hauptgebäude. — In demselben sind unterzubringen: 5 Studiersäle, jeder für 20 bis 25 Schüler und einen Präfekten. — 5 Schlafsäle, jeder mit 20 bis 25 Zellen für die Schüler, und mit einer Zelle für den Präfekten. — 8 Hörsäle, die 5 grössten für mindestens 20 bis 25 Schüler berechnet. — 1 Musiksaal. — 1 Versammlungssaal für mindestens 100 bis 125 Schüler, mit Sitzen und Stehplätzen, vielleicht auch mit Galerien für ein zusehenendes Publicum bei öffentlichen Rede-Akten und musikalischen Aufführungen der Schüler. — 1 Bibliothekzimmer von wenigstens 20' Breite und 40' Länge. — 1 Naturalienkabinet mit 3 Räumen, von der Grösse der Bibliothek. — 1 Speisesaal für mindestens 100 bis 125 Schüler und 5 Präfekten. — 1 Küche nebst Holzlege. — 1 Speisekammer. — 2 Zimmer zur Wohnung für den Koch. — 1 Kleiderkammer. — 1 Leinwandkammer. — 2 Zimmer nebst sonstigem Gelass und Küche für den Hausmeister. — 1 Zimmer für den Hausknecht. — 1 geräumiges Stiegenhaus, geräumige Gänge und Abtritte.

Anmerkung. Der Versammlungssaal, der Speisesaal und das Stiegenhaus sind ohne Ueberladung mit plastischen Bildwerken und farbigen Decorationen zu schmücken.

Ausserdem ist mit dem Hauptgebäude eine geräumige, zur Aufnahme von mindestens 60 grösseren und kleineren historischen Oelgemälden bestimmte Halle oder ein Säulengang in Verbindung zu bringen, der den Zöglingen bei schlechtem Wetter und im Winter zugleich zum Unterhaltungsplatz dienen und so angelegt sein soll, dass er ohne Störung der Zöglinge auch dem Publikum zugänglich und die darin aufgestellten Bilder gegen alle Einflüsse der Witterung geschützt sind.

Anmerkung. Die 30 grösseren Bilder werden 12 Fuss, die übrigen kleineren 6 bis 9 Fuss lang sein bei verhältnissmässiger Höhe.

B. Drei Nebenbauten. — 1. In dem einen sollen enthalten sein: a. Die Wohnung des Direktors der Anstalt mit 7 oder 8 heizbaren Zimmern, einer Küche, einer Speisekammer, Holzlege und Abtritt. — b. Die Wohnung des Inspektors der Anstalt mit 5 bis 6 heizbaren Zimmern, Küche, Speisekammer, Holzlege und Abtritt. — c. Wohnungen für 4 Lehrer, jede von gleicher Räumlichkeit wie die des Inspektors. — d. Drei Zimmer für die Wäscherin der Anstalt und das anderweitig nöthige Dienstpersonal.

2. In dem zweiten haben sich zu befinden: a. Eine Werkstätte zu Arbeiten in Holz und Eisen. — b. Eine Modellkammer. — c. Ein Laboratorium für chemische und physikalische Versuche.

3. Der dritte Nebenbau ist zu einer Kirche bestimmt. Da diese Kirche zugleich für den Gebrauch der nächsten Anwohnerschaft bei der Anstalt dienen soll, so ist der innere Raum für mindestens 1000 Personen zu berechnen.

C. Vier Oekonomie-Gebäude, nämlich: a. ein Waschhaus. — b. eine Gärtnerwohnung. — c. ein Gewächshaus. — d. eine Holzniederlage.

D. Erholungsplätze und Gärten. — Geräumige Höfe und Gärten mit schattigen Laubgängen und Baumalleen. — Ein Gemüsegarten für den Bedarf der Anstalt.

E. Zwei Gebäude zu Turn- und Schwimmübungen. — a. Die Turn-Anstalt mit einem Saal für die Winterübungen. — b. Die Schwimmschule mit einem allgemeinen Bade und mehreren einzelnen Bädern.

Anmerkung. Die Schwimmschule muss vom Hauptgebäude ganz getrennt an den Fluss zu liegen kommen, welcher am Fusse der Anhöhe, auf welcher das Hauptgebäude, vorüberfliesst.

III. Hilfsmittel zur Ausarbeitung der Pläne.

Um die gehörige Rücksicht auf die Lokalverhältnisse bei der Ausarbeitung der Pläne nehmen zu können, werden: a. ein Situationsplan. — b. mehrere Querprofile von dem Bauplatze, dann — c. ein Umriss der landschaftlichen Umgegend beigelegt und bemerkt: dass zu dem Bau nicht nur Backsteine, sondern auch Sandsteine von grünlicher, gelblicher und blaugrauer Farbe, sowie Marmor von verschiedenartiger Färbung benützt werden können.

IV. Ausarbeitung des Projekts.

Das Projekt soll so vollständig ausgearbeitet sein, dass kein Haupttheil eines Gebäudes fehle und nach den Plänen die Bauten ausgeführt werden können. Es sind daher die nöthigen Grundpläne, Durchschnitte und Façaden anzufertigen, und die Haupträume im Innern der Gebäude, sowie einzelne besonders künstlerisch ausgestattete Gegenstände mit ihrer Farbenausschmückung in genügend grossem Maasstabe darzustellen.

V. Zeit und Art der Pläne-Einsendung.

Die zur Concurrenz bestimmten Baupläne sind bis spätestens den 31. Juli 1851 an die königliche Akademie der bildenden Künste in München einzusenden und mit einem Motto zu versehen, welches auch auf der Adresse eines versiegelten, den Vor- und Zunamen, Aufenthalts- und Geburtsort, sowie den Stand des Künstlers enthaltenden Zettels wiederholt sein muss, der als Einschluss eines anonymen oder unterzeichneten Briefes unter der nämlichen Adresse einzusenden ist. — Die nach der bestimmten Zeit, ohne Motto und ohne Begleitungsschreiben einlaufenden Arbeiten werden unberücksichtigt und ohne Entrichtung des Porto's wieder zurückgesendet.

VI. Grösse der Preise.

Es werden drei Preise gegeben, und zwar: der erste zu 4000 Fl. — der zweite zu 2000 Fl. und — der dritte zu 1500 Fl.

VII. Anderweitige Bestimmungen.

Die preiswürdigen Pläne werden Eigenthum des Preisgebers, und die Verfertiger verlieren das Benützungsrecht. Die übrigen Pläne gehen an die Verfertiger unbenützt zurück. Zur Erlangung des ersten Preises gehört die Einstimmigkeit des Schiedsgerichts, zur Erlangung der beiden andern Preise Stimmenmehrheit desselben. Zu dem Schiedsgericht werden Männer von unparteiischer Stellung, und zwar der Mehrzahl nach aus dem Kreise der Architekten, sowie sachverständige Kunstfreunde berufen werden. Wilhelm v. Kaulbach, Direktor,
Professor Dr. R. Marggraff, Sekretär."

Dieser Einladung liegt noch ein lithographirtes Dokument bei, welches also lautet:

„In der heutigen Architektur zeigt sich ein Schwanken zwischen der s. g. klassischen — griechischen und römischen — und der romanischen Bauart. An dem einen Orte herrscht dieser, an dem andern jener Styl vor; selten findet man aber die verschiedenen Baustyle in ihrer Reinheit wiedergegeben: dabei ist ein Streben nach Modifizirung des Dagewesenen und nach Aufstellung neuer Formen sichtbar. Dieses Streben scheint jedoch in ziemlich unsichern Bahnen sich zu bewegen, seines Ausgangs- und Endpunktes sich nicht klar bewusst.

Dem Menschengeiste ist es Bedürfniss, in Allem, so auch in der Baukunst nicht bei dem Alten stehen zu bleiben, sondern stets nach Neuem zu trachten. Die architektonische Aufgabe unserer Zeit ist es, den Weg dazu zu finden, also nicht das schon Dagewesene vollkommen oder unvollkommen nachzuahmen, sondern möglichst Neues zu schaffen und eine neue Bauart zu finden.

Zur Erreichung dieses Zwecks soll eine freie Preisbewerbung hiemit eröffnet sein.

Als Vorwurf diene die Anfertigung eines Planes für eine Unterrichts-Anstalt nach beiliegendem Programme. Die Gebäude selbst, so nehme man an, würden auf eine ziemliche Anhöhe zu stehen kommen, deren Vorderseite von einem Flusse bespült wäre.

Wir leben nicht mehr in der Zeit des unbewussten, naturnothwendigen Schaffens, durch welches früher die Bauordnungen entstanden, sondern in einer Epoche des Denkens, des Forschens, der selbstbewussten Reflexion. Zur Lösung der besprochenen Aufgabe wird es vielleicht hier am Orte sein, auf die Momente hinzudeuten, welche auf die Architektur der verschiedenen Länder eingewirkt und noch einwirken.

Zunächst ist das Klima von grossem Einflusse auf den Charakter der Architektur, hienach das Material. Ob ein Land von Gebirgen durchschnitten, welche z. B. den Marmor wohlfeil liefern, oder überhaupt nur benützen lassen, ob Steinbrüche einen guten und schönen Sandstein geben, das Alles bedingt einen erheblichen Unterschied in den Werken der Architektur.

Materiell und zugleich geistig wirkt die Physiognomie der Länder. Die Anschauungsweise und Bauart der Gebirgsbewohner ist eine andere, als die der Flachländer.

Als rein geistiges Moment, das auf die Architektur Einfluss hat, steht obenan der Geist der Zeit, in welcher die Bauwerke entstehen. Als die Grundideen unserer Epoche kann man theilweise bezeichnen das Streben nach Freiheit, freier Entwicklung und zwangloser Uebung aller physischen und moralischen Kräfte, Ideen, welche auch in der Architektur ihren Ausdruck zu finden verlangen. Die politischen und sozialen Verhältnisse, welche ganz besonders den Unterschied der Bauwerke der Zeit nach begründen, sind andere geworden, und lassen ganz andere Bauwerke, als früher, entstehen.

Der heutigen Architektur steht überdiess noch die ganze Errungenschaft der Vergangenheit an Vorbildern und Technik zur Verfügung. Ein geschickter Baumeister wird sich der vorhandenen Bauformen, der klassischen sowohl, als der romantischen, der geraden Linie, des Rund- und Spitzbogens mit ihrer Ornamentik in voller Freiheit zur Befriedigung der Gegenwart bedienen und sie zu einem originellen, schönen, organischen Ganzen verbinden. Sollte es nicht gelingen, wie seiner Zeit der Renaissance-Styl sich aus den damals bekannten Stylen entwickelte, so auch jetzt eine neue Bauart zu finden? — Die Pflanzen- und Thierwelt eines Landes bietet manches eigenthümliche Element zur Ornamentik dar, ein neues desgleichen die früher unbekannte Hervorbringung der mannigfaltigsten Formen und Farben im Glase, sowohl zur Ueberwölbung, als Wandverzierung vorzüglich tauglich. Die Handhabung des Gusseisens stellt dem Architekten gleichfalls ein neues, konstruktives Element zur Verfügung.

Eine scharf ausgesprochene Anforderung der Gegenwart an die Baukunst ist die Verbindung praktischer Zweckmässigkeit mit möglichster Kostenersparniss. Der Charakter einer zeitgemässen Architektur muss daher sein: praktische Zweckmässigkeit, Comfort des Lebens, Einfachheit und Schönheit nach der gegenwärtigen Ausbildung der Technik, verbunden mit dem möglichsten Haushalte in den Mitteln.

Da ferner die Gegenwart nach prägnanter Ausbildung und Gestaltung der Nationalität strebt und nachdem es sich darum handelt, ein Gebäude in Deutschland herzustellen, so wird es zweckmässig sein, auch das Prinzip der altdeutschen s. g. gothischen Architektur nicht ganz aus den Augen zu verlieren.

Die Herstellung eines Bauwerkes, in welchem das Ganze und Charakteristische der Zeit so recht unverkennbar seinen verständlichen Ausdruck fände, in dem die Ideen und Bestrebungen der Gegenwart sich verkörpert sähen, bei welchem die Erfahrungen der seitherigen Architektur, die Vorschritte der Technik, das erweiterte Feld des Materials trefflich benützt wäre, müsste von den wirksamsten Folgen auch für die entferntere Zukunft der Baukunst sein.

In dem in Frage stehenden Gebäude müsste ein gewisser Schwung und der den Zweck desselben aussprechende Charakter liegen, darum alles Frostige, Schwerfällige, Strenge hiebei vermieden werden.

Die Aufgabe ist es, dass der Baumeister sich mit voller Freiheit aller vorhandenen Baustyle und ihrer Ornamentik bedient und diese Elemente zu einem originellen, schönen, organischen Ganzen gestaltet, und zwar so, dass die zu wählende Bauart keinem der schon bestehenden Baustyle speziell angehört."

Es ist uns doch ein wenig bedenklich vorgekommen, dass — gleichviel ob heutzutage möglich oder nicht — jenes ersehnte Neue mit Bestimmtheit als conditio sine qua non gefordert wird, dass also, um es einfach auszudrücken, zu den Architekten gesagt wird: „Erfindet einen neuen Baustyl". Hätte man einfach gesagt, man schreibe keinen bestimmten Styl vor und werde auch den etwa dargestellten neuen, niemals dagewesenen nicht bloss anerkennen, sondern ebenmässig und gern mit zur Beachtung ziehen, so wäre die künstlerische Freiheit weit mehr gewahrt gewesen, als hier, wo man durch die gebotene Freiheit, alle Style zu benutzen und nur den einen vorzugsweise zu berücksichtigen, so ausserordentlich bindet. Es wäre dann wirklich ein Stück Frage an das Schicksal gewesen, ob eben heute das Genie von Gottes Gnaden irgendwo unter den Architekten steckt; sie wären alle zu der beneidenswerthen Aufgabe gerufen worden, die ihnen so selten zu Theil wird, völlig künstlerisch frei und ohne Rücksicht auf einen Bauherrn zu schaffen. Das einzig Bindende wäre das Gesetz der Schönheit gewesen, welches bei jedem Kunstwerk und das der Zweckmässigkeit, welches bei jedem Bauwerk gilt. Die schöne Absicht, dem künstlerischen Schaffen freien Raum zu geben, und dasselbe durch keinerlei Wunsch und Bestimmung zu beirren, um zu sehen, ob das Kunstvermögen unserer Zeit, ein Wesen, das sich doch einmal nicht zwingen lässt, einen neuen grossen Wurf thun werde, wäre erfüllt gewesen.

Das Richtige lag hier unendlich nahe bei dem Verkehrten. Sobald man sagte: „Versucht auch, ob ihr das neue Gesetz finden könnt", so war die Aufgabe herrlich und werth, dass sich Alles daran machte, was Schöpferkraft in sich spürt. Sobald man aber sagt: „Ihr sollt das neue Gesetz finden", so war es verfehlt, zumal wenn man hinzufügen zu können meint: „so und so wird's gefunden".

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung)

Auf dem Gebiete der religiösen Malerei ist des Hervorragenden wenig vorhanden. Damit soll aber — im Vorübergehen sei es bemerkt — keineswegs gesagt sein, dass das Feld der kirchlichen Malerei gegenwärtig in Frankreich wenig oder mit geringem Erfolge angebaut werde; im Gegentheil sind bedeutende Werke der Art im Entstehen, andere in den letzten Jahren erst vollendet worden; ihrer Natur nach sind aber diese monumentalen Schöpfungen von grossem Umfang, grösstentheils Wandmalereien, von den jährlichen Ausstellungen ausgeschlossen. Ausserdem fehlen auch dieses Jahr die Namen der meisten Künstler, die sich in diesem Fache ausgezeichnet haben,



so wie mehrere von denen, die an der Spitze der Historienmalerei stehen oder überhaupt die ernste Kunst vertreten: Ingres, der, seinem Schwur getreu, seit 20 Jahren sich, ein zürnender Heros, in sein Zelt zurückgezogen hat, und seine Triumphe bei verschlossenen Thüren feiert; P. Delaroche, der auch seit langen Jahren nicht mehr vor das Publikum getreten ist; Ary Scheffer, der nur je nach langen Zwischenräumen erscheint; Léon Cogniet, V. Schnetz, Picot, Gleyre, Abel de Pujol, Maréchal und Andere.

Ein Künstler dagegen, der, rastlos thätig, trotz der grossen Arbeiten, die ihn beständig beschäftigen, seit vielen Jahren fast regelmässig auf jedem Salon erschienen ist, und mit stoischer Gelassenheit Lob und Tadel über sich ergehen lässt, ist Eugène Delacroix. Auch dieses Jahr wieder sind fünf Bildchen von ihm ausgestellt, allerdings in kleinem Maassstab und in skizzenhafter Ausführung. Wer die Geschichte der neueren französischen Malerei auch nur oberflächlich kennt, der weiss, dass dieser Künstler, gleichwie Ingres, an der Spitze einer entschiedenen künstlerischen Richtung stehend und sie vertretend, mit diesem Letzteren das Loos theilt, ungemessenen, ja fanatischen Beifall, und in demselben Maasse bittern und leidenschaftlichen Tadel erfahren zu haben und noch zu erfahren. Das Eingehen auf die Parallele kann nicht in meiner Absicht liegen, und kaum gestattet mir der Raum auf einige Hauptzüge des künstlerischen Charakters von Delacroix einzugehen. Eug. Delacroix, der kühne Vorkämpfer der romantischen Richtung, hat seit seinen „Mordscenen von Scio", die im Jahre 1824 erschienen, in der Malerei das wurden, was Notre Dame de Paris in der Literatur, mit unermüdetem Eifer fortgewirkt und durch zahllose Schöpfungen, durch Wort und sogar durch Schrift einen unberechenbaren Einfluss auf den Geschmack und die künstlerische Anschauung unserer Zeit ausgeübt. Es ist keine Gattung, die er nicht versucht, kein Stoff, den er nicht bewältigt hätte; von den „elysäischen Feldern", einer grossen, an Schönheiten aller Art reichen Composition, die er in der Kuppel des Bibliotheksaales im Luxemburg-Palast ausgeführt, bis herab zu Seestücken und zwei grossen Blumenbildern und Stillleben, die er voriges Jahr ausgestellt, ist ihm Alles gelungen; alle Länder und alle Himmelsstriche hat er im Geiste durchwandert; Griechenlands und Roms Geschichte, das Mittelalter, die Gegenwart, Alles ist ihm zinsbar; das Alte und das Neue Testament, Dante, Shakspeare, Göthe, Byron, Walter Scott sind die reichen Fundgruben, aus denen er das lautere Gold der Poesie zu Tage fördert. Nichts kommt der Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft gleich, nichts der Gewandtheit, mit der sein Geist jedem Stoffe die darstellbare, die ergreifende, die grosse und bedeutungsvolle Seite abzugewinnen weiss. In seinen Bildern ist Alles Leben und Bewegung, der Ausdruck ist sprechend und wahr, die Charaktere sind würdig, die Stellungen ungesucht und angemessen. Dazu kommt — die hervorragendste Seite seines Talentes — eine harmonische, gesättigte, kraftvolle Färbung von unbeschreiblichem Reiz und von magischer Wirkung, so dass das Auge mit Lust auf seinen Bildern ruht — eine Färbung, deren grosse Eigenschaften jedem seiner Gebilde Styl und Haltung verleihen. Dabei ist Delacroix, trotz mancher zerstreuten Anklänge an P. Veronese, an Rubens und van Dyck, doch ganz und gar er selber, ursprünglich verschieden von allem Dagewesenen. Verschweigen wir nun aber auch nicht die Schattenseiten, die Flecken, die diesen glänzenden Verein von Eigenschaften verdunkeln und für die überwiegende Mehrzahl der Beschauer die Bilder dieses Meisters ungeniessbar machen. Es sind diese: eine auffallende unverantwortliche Vernachlässigung der Zeichnung, eine zurückschreckende Hässlichkeit der häufig allerdings nur angedeuteten Köpfe; störende Verstösse gegen die Verhältnisse der Glieder zum Körper; ungestalte Hände und Füsse; eine immer wiederkehrende Manier im Zeichnen der meist gleich Krallen gekrümmten Finger; endlich eine bald unsaubere, bald gequälte Ausführung. Alle diese Fehler finden sich denn auch im Uebermaasse in den fünf Bildchen der diesjährigen Ausstellung: „Auferweckung des Lazarus"; „barmherzige Samaritaner"; „Lady Macbeth" (schlafwandelnd); „Giaour" (nach Byron), und das „Aufstehen". Dieses letzte stellt ein blondgelocktes Mädchen vor, in üppiger Fülle der Jugend prangend, unbekleidet in ihrem Spiegel sich beschauend, hinter welchen der Versucher, Satan in eigner Person, lauert, und ist, abgesehen von der poetischen Idee, auch in der Ausführung befriedigend und, wie immer, von prachtvoller Färbung. Von reicher, harmonischer Farbenwirkung ist auch die „Auferweckung des Lazarus". Die übrigen aber sind, trotz grosser Eigenschaften, von der Art, dass ich, bei einer vielleicht aus obiger Schilderung nicht undeutlich hervorgehenden Vorliebe und Bewunderung für den Meister, sie gegen die nur zu häufig darauf gemachten Angriffe zu vertheidigen keineswegs den Muth fühle und frei bekenne, das ich solche unreife Skizzen lieber in der Werkstätte des Künstlers, als den Augen des Publikums vorgeführt und der Kritik preisgegeben sehen möchte.

Neben Eug. Delacroix steht, nicht minder berühmt als dieser, ihn sogar überragend in der Gunst des Publikums und der Liebhaber und Käufer, ihm vergleichbar an Einfluss auf die Schule, an Allseitigkeit des Talentes und an poetischer Durchdringung des Gegenstandes, Decamps, der dieses Jahr nicht weniger als neun Bilder und eine Zeichnung ausgestellt hat. Diese letztere, schon 1843 entstanden, stellt „asiatisch-türkische Reiterei, einen Fluss durchwatend," vor, und ist mit einem Worte ein Meisterstück. An Stylgefühl, an Adel der Auffassung, an malerischer Wirkung den neun Zeichnungen aus der Geschichte Samson's, der „türkischen Schule" und der „Cimbernschlacht" vergleichbar, zeigt diese Zeichnung den Meister auf dem Gipfel seiner Kraft, und steht bedeutend höher als seine diesjährigen Gemälde, die uns leider auch wieder ein schönes Talent zeigen, mit dem es zur Neige geht und uns auf einen schwer zu ersetzenden Verlust vorbereiten. Das wichtigste und grösste der ausgestellten Bilder, Eliezer und Rebecca am Brunnen vorstellend, ist auch schon 1847 entstanden und also der Zeit nahe, wo Decamps, seines Pinsels noch Meister, mit Feinheit und Schärfe zeichnete und mit Sorgfalt und Zierlichkeit ausführte. Im Vordergrund des Bildes dehnt sich, von üppigen Pflanzen beschattet, eine wasserreiche Quelle hin, aus welcher ein Mädchen, sich bückend, Wasser schöpft. Auf dem über der Quelle erhöhten Erdreich, im Mittelpunkte, stehen der Diener Abraham's und Rebecca mit ihren zahlreichen Gefährtinnen, meist reizende Gestalten, von schöngeworfenen Gewändern leicht umflossen, verschieden geformte und verzierte Gefässe tragend und haltend, Gestalten wie der des Morgenlandes kundige Meister uns vorzuführen versteht. Eine reiche Landschaft bildet den Hintergrund und ein blauer Himmel, mit leichten Wölkchen übersät, glänzend, durchsichtig und fein, wie nur Decamps ihn zu malen weiss, wölbt sich über dem Ganzen. Der Fehler aber dieses Himmels, so wie der ganzen Landschaft und der meisten späteren Bilder Decamps ist eine mit dem rembrandtisch kräftigen und glühenden Vordergrund im Widerspruche stehenden Kälte, die vom Mittelgrunde an mit den lebhaft grünen Bäumchen den Hauptton des Ganzen bildet, und so die Harmonie auf unangenehme Weise stört. Die meisten der übrigen Bilder, darunter freilich noch manches in Einzelheiten Reizende und Wünschenswerthe, geben ein trauriges Zeugniss von der abnehmenden Kraft dieses wackeren Künstlers, dem in Folge heftiger nervöser Kopfschmerzen der Gesichtssinn seine Dienste zu

versagen droht. Vielfach bewundert von der Menge ist seine „Innere Ansicht eines Hofes“ wegen der schlagenden Wirkung einer von der Sonne beschienenen weissen Mauer und eines Ziegeldaches. Untersucht und besieht man aber dieses Bild in der Nähe, so ergiebt sich, dass diese, bei den hier angewendeten Gegensätzen, überhaupt nicht so sehr schwer zu erreichende Wirkung, durch einen alles Maass überschreitenden dicken Farbenauftrag, mit darauf gesetzten reichlichen Lasuren, hervorgebracht ist, dergestalt, dass hier kaum mehr von Malerei die Rede sein kann, und man versucht wird zu glauben, der Künstler habe mit der Maurerkelle gearbeitet. Vergleicht man mit diesem Verfahren z. B. das eines Peter de Hooghe, der mit den einfachsten Mitteln und anscheinend mit der grössten Leichtigkeit seine zauberhaften Sonnenlichter bewirkte, so steht dagegen der neuere Künstler unverkennbar und entschieden im Nachtheil.

Mit Freuden gehe ich nun von diesen bewährten, aber auch vom langen Kampf etwas ermüdeten Meistern zu einigen jungen Künstlern über, auf die sich die Hoffnung eines kräftigen Nachwuchses gründen lässt. Vor allen anderen verdient Ernest Hebert mit seiner „Malaria“ genannt zu werden. Eine Bauernfamilie aus der Umgegend von Rom hat sich, um der Ansteckkung zu entgehen, auf einen Nachen geflüchtet, und lässt sich nun, mit dem dumpfen Muth der Verzweiflung, oder im Vertrauen auf den Schutz der heil. Jungfrau, ohne weiter Hand anzulegen, den Teverone hinuntergleiten. Auf dem Hintertheil des Schiffes sitzt die junge Mutter, tiefen Gram in den vom Fieber gebleichten edeln Zügen, neben ihr auf der Bank lehnt das Familienheiligthum, ein Bildchen der Madonna mit dem Kinde. Ihr zunächst sitzt die greise Mutter, finster darein blickend, und grossartig wie eine Sybille Michel Angelo's. Auf dem Schoosse der Grossmutter ruht der Säugling, ein Bild des Lebens und der Gesundheit. Neben dieser ein Knabe, den auch das schleichende Gift des Fiebers erreicht hat. Dem Beschauer den Rücken zuwendend sitzt auf der anderen Bank ein blondgehaartes junges Weib. Am Vordertheile steht, auf den Ruderhaken gestützt, mit der ganzen Würde eines Römers, der Vater, in die Ferne hinausblickend. Vorn im Nachen liegen die Vorräthe an Lebensmitteln und obendrauf der Dudelsack. Das Wehen des Sirokko hat die ganze Natur in Grau gekleidet und ein bleifarbener Himmel lastet er drückend auf der Gegend. Tiefrührend und ergreifend wirkt dieses Bild, indem der höchste Adel des Styls sich mit vollkommener Wahrheit und Anspruchslosigkeit in einer Weise paart, wie solches nur einem ächten Künstler gelingen kann, der zu bleibenden Schöpfungen berufen ist. Von manchem glänzenden Nachbar überflügelt, zudem durch den fahlen, graugelben Ton der Färbung unscheinbar, drängt sich dieses Bild dem Beschauer nicht auf; wer es aber einmal gewahr worden, wer in dessen Verständniss eingedrungen, dem wird vielleicht von den 3000 Nummern des Salons kaum eine andere höher stehen, selbst nicht die vielbewunderte Perle der Ausstellung, Meissonnier's „Maler und Liebhaber“, das unmittelbar unter der „Malaria“ seine Stelle hat.

Nach diesem nenne ich L. N. Duveau's „Abdankung des Dogen Foscari“. Unter den zahllosen Künstlern, die sich mit der Hoffnung schmeicheln, als Frucht ihrer Studien in der Lagunenstadt die Palette, wo nicht Tizian's, doch Paolo Veronese's mitzubringen, ist D. einer der wenigen, denen dieses annähernd gelungen, und die sich als ächte Nachfolger der grossen Venezianer ausweisen. Hiermit sei zum Ruhme dieses ausgezeichneten Bildes genug gesagt.

Zu den falschen Venezianern, zu den geschraubten Talenten rechne ich dagegen Alexander Hesse, dessen trockene Behandlung, harte Färbung und blecherner Ton ihn von seinen Vorbildern immer mehr entfernen. Ausserdem fehlt es seiner „Prozession der Ligue“ nicht an bedeutenden Eigenschaften in Composition und Zeichnung, seine „Flucht nach Egypten“ aber ist entsetzlich kalt, im Gefühl wie in der Farbe, trotz dem gelben Strahlenglanz, der das Haupt des Kindes umgiebt und dem Bilde sein Licht ertheilt. — Obschon an Al. Hesse's Weise erinnernd, hat sich doch von seinen Fehlern fern zu halten und seinem Bilde Kraft ohne Härte zu geben gewusst Ch. M. de Pignerolle in seiner „venezianischen Gondel“. (Forts. folgt)

Holzschnitt.

Nachbildungen alter Holzschnitte von Deis in Stuttgart.

Zu den erfreulichen Erscheinungen der auch in Deutschland wiedererworbenen künstlerischen Behandlung des Holzschnittes gehören auch mehrere neue Nachschnitte älterer Blätter dieser Kunst. Zu den gelungensten dieser Art zählen wir namentlich diejenigen, welche wir der geschickten Hand des Hrn. Deis in Stuttgart verdanken. Derselbe hat es kürzlich unternommen, die schönen Blätter der kleinen Passion von Albr. Dürer vollständig nachzubilden und bereits sechs Blätter davon vollendet. Sie sind mit wahrhaft meisterlicher Genauigkeit und Freiheit in Holz geschnitten und wohl die besten Copieen, welche wir davon besitzen. Unser tüchtiger Künstler glaubt hierdurch nicht nur dem Wunsche der Freunde Dürerischer Kunst entgegen zu kommen, sondern auch theilnehmenden Beifall in weiteren Kreisen zu finden. Der Preis dieser ersten Lieferung zu 48 Kreuzer ist so billig gestellt, dass deren Erwerb für Viele möglich wird. Möchte nun durch den guten Fortgang dieses Unternehmens Hr. Deis veranlasst werden, auch einige andere der schönsten und seltensten Holzschnitte Dürer's und anderer alter Meister nachzubilden, was besonders Sammlern willkommen sein dürfte.

J. D. P.

Kupferstichwerk.

Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens in der Grossherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar, in Umrissen gestochen und herausgegeben von W. Müller, mit Erläuterungen von Chr. Schuchardt. Weimar, bei dem Herausgeber. Leipzig, bei Rud. Weigel. Mannheim, bei Artaria & Comp. 2. Heft. Q.-Fol. Preis ⅔ Thlr., chines. Papier 1 Thlr.; grössere Ausgabe, erster Abdr. chin. in Carton 1⅔ Thlr.

Es ist kein Aberglauben, dass die zu Grabe gegangenen Jahrhunderte keine Ruhe finden, sondern umgehn unter den Lebendigen. Aber die meisten erscheinen dem Volk wie Gespenster, und Tieferblickende allein, die im Verkehr mit ewigen Gedanken ihr Herz gestählt haben, ertragen ihre Nähe und horchen auf ihre Stimmen.

Nur der griechischen Zeit war es vergönnt, mild und menschlich, versöhnend und belebend durch alle jüngeren Generationen fortzuwirken. Woher ihr diese Macht stamme, ist oft untersucht und mit Dank, Eifersucht oder selbstvergessner Hingabe anerkannt worden. Und so ist sie nach und nach ein Mass für den Menschengeist geworden, eine Wage, auf der Werth und Unwerth der Thaten und Gedanken gewogen wird; denn auch das Christenthum, das auf einer andern Wage wägt, hat die Sehnsucht im Menschen nicht ersticken können, mit der er jener Tage gedenkt, wo ein reiches Volk nur die Götter verehrte, die sein eignes Herz sich erschaffen, wo die Phantasie nur abdankte, um ihren eignen Kindern den Thron zu sichern, und

Keiner wider die Gesetze murren durfte, denn er war gefragt worden, da man sie gab.

Bedeutungsvoll scheint uns, wie ähnlich diese Sehnsucht in den verschiedenen Künsten derselben Epoche gewirkt hat. Aus der gährenden Bewegung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts arbeitete sich die Poesie zu klarer Form durch, indem Schiller und Goethe kräftig auf die Antike hinwiesen. Und wie diesem Streben benachbarte Richtungen die Sturm- und Drangperiode der bildenden Künste abschlossen und reinigten, dafür dünkt uns Carstens ein gültiger Beweis.

Das zweite Heft der Umrisse nach seinen Werken zeigt dies noch überzeugender als das erste. Es enthält nur Darstellungen aus der classischen Mythe, auf den ersten Blick nichts als neue Gruppirungen der bekannten Formen. Bald aber offenbart sich auch ein neuer Sinn, der über den Gestalten waltet, wunderbar ähnlich dem Sinne jener Dichtungen, in denen Herder, Goethe und Schiller das moderne Gemüth mit seinem Irren und Treiben unter das gelassne Gesetz der antiken Schönheit bändigten. Und kaum ist in diesen Werken die Verbindung so rein, so nothwendig, als in Carstens' Zeichnungen. Wir müssten zu näherer Begründung dieser Ansicht vor Allem das Leben des merkwürdigen Mannes ins Auge fassen, das klar wie wenige Künstlerleben den Schlüssel zu seinen Schöpfungen giebt. Doch mag hier genügen, auf die meisterhafte Biographie Carstens' hinzuweisen, in der sein Freund Fernow ihm und sich das schönste Denkmal gestiftet hat.

Die vier Blätter dieses Heftes stellen dar: Bacchus, wie er den Amor aus seiner Schale trinken lässt; Ganymed; die Nacht mit ihren Kindern (Schlaf und Tod, Nemesis, Schicksal und Parzen), für unser Gefühl die ergreifendste unter diesen Darstellungen; endlich Etrokles, der in den Kampf eilt, um von der Hand des Bruders zu fallen und ihn mit in den Tod zu reissen.

Wir haben nicht vor, diese Blätter näher zu beurtheilen. Zu ihrem Verständniss giebt der Vorbericht des Herrn Chr. Schuchardt die nöthigsten Winke, zum Einordnen in die Reihe der übrigen Werke die oben angeführte Biographie.[1]) Ueber ihren ästhethischen Werth mögen die allgemeinen Bemerkungen, die wir voranschickten, genügen; denn einem Manne, wie Carstens, die Stäubchen vom Rocke zu lesen, fühlen wir keine Neigung. Mögen diese Blätter mit den früheren ihren Weg suchen. Wir wissen nicht, wie weit eine in Virtuosenthum befangene Zeit, wo die Technik das grosse Wort führt und Gedankenlosigkeit auf allen Gassen prahlt, für diese einfache Hoheit noch Gefühl und Respect bewahrt hat. Wir wissen auch nicht, wie weit die Kunst im Allgemeinen gerade jetzt einer Veredlung durch die Antike und ihre Apostel fähig ist. Den Künstlern aber, die mit dem Durst nach dem Idealen vom trüben Fluss der Zeit fortgerissen werden, wird dieses Werk wenigstens den heilsamen Schmerz erregen, der vor dem Gemeinen bewahrt.

Es ist uns verstattet worden, unsern Lesern sowohl aus dem ersten als auch aus dem zweiten Hefte ein Blatt in der heutigen Beigabe vorzulegen. Wir fügen Folgendes aus dem Texte des Herrn Schuchardt zur Erklärung hinzu:

Zur Geburt des Lichts. Ausgeführte Zeichnung in schwarzer Kreide, weiss gehöht. 2 F. hoch, 2 F. 4 Z. breit. — Nach dem phönizischen Schriftsteller Samhuniathon zeugte Phtas (die Urkraft der Dinge) mit Neitha (der Nacht) den Phanes (das Licht). Nachdem das Licht geboren war, ging aus dem Athem des Phtas das Weltei hervor, worin der Keim zu allen Schöpfungen lag. Es wurde durch die Wärme des Lichtes ausgebrütet. Himmel und Erde entstanden und alle Dinge entwickelten sich. Phtas zeigt hier dem Weltei seine Bahn ins Unermessliche.

Zum Ganymed. Kreidezeichnung auf farbigem Papier, weiss gehöht. 2 F. 11 Z. hoch, 3 F. 7 Z. breit. — Diese Zeichnung befand sich in der Reihe derjenigen, welche Carstens 1795 in Rom zur öffentlichen Beurtheilung ausstellte, wodurch er nebenbei erfahren wollte, ob der von ihm betretene Weg soviel Anerkennung und Freunde fände, dass er es wagen könne, seine Verbindung in Deutschland nöthigenfalls abzubrechen, und hoffen, in Rom von dem Ertrage seiner Arbeiten zu leben. In der Anzeige, wodurch er das römische Publikum zu seiner Ausstellung einlud, bezeichnete er diesen Gegenstand näher: „Ganymed, Sinnbild eines in der Blüthe seiner Jahre vom Tode hinweggerafften Jünglings."

Vincenz.

1) Die auch durch die Fülle schlagender Bemerkungen über Kunstbedürfniss und Kunstvermögen in unserer Zeit, so besonders den Künstlern selbst ein wahrer Schatz sein könnte, wenn nicht die Meisten wenig nach den Büchern fragten.

Zeitung.

⊻ Berlin, im März. In der Akademie ist ein 16 Fuss langes und 6 Fuss hohes Oelgemälde von Prof. C. Kolbe ausgestellt. Dasselbe ist für das Jagdschloss des Fürsten Putbus bestimmt und stellt die letzten Augenblicke des Herzogs Wratislav von Pommern dar, wie er von den Bannerträgern seiner Lande, den Rathherrn der Städte und von seiner Familie umgeben, sich durch die Ritter von Rügen die Nachfolge seines jüngeren Sohnes vor dem ältern geloben lässt. Die Composition, in welcher eine glückliche Einheit herrscht, neigt sich — wahrscheinlich im Einklang mit dem Ort der Aufstellung — etwas dem Symmetrischen zu, ohne indess die Freiheit der malerischen Gruppirung zu beeinträchtigen. Die Köpfe sind sehr gelungen im Ausdruck, die Färbung ist blühend und gesund. — Zugleich mit diesem Bilde sind die nunmehr vollendeten wohlgelungenen Zeichnungen von Prof. Eichens ausgestellt, gefertigt für den Stich nach dem Kaulbach'schen Arabeskenfries (den wir in No. 44 und 45 des vorigen Jahrgangs beschrieben haben).

Der Bildhauer Möller hat vom Könige den Auftrag erhalten, seinen „jugendlichen David mit der Harfe", den er in Gyps auf der letzten Ausstellung hatte, in Marmor auszuführen. Seinen bekannten lebensgrossen Neufoundländer Hund hat der Künstler in Bronze nach England zur Ausstellung gehen lassen.

Nach dem von der Centralbudget-Commission erstatteten Bericht über den Etat für den Staatsschatz ist ein bei dem letzteren deponirt gewesener Betrag von 200,000 Thlr. zur Errichtung der Reiterstatue Friedrichs des Grossen bereits vollständig absorbirt.

Der Geschichtsmaler Aug. Kaselowsky hat so eben eine Studienreise nach Frankreich und Spanien angetreten.

† Frankfurt a. M., im Febr. Einige in der letzt vergangenen Zeit hier ausgestellte Landschaften gaben einen schönen Beleg zu der Blüthe dieses Kunstzweiges in unserm Vaterlande. Grossen Beifall erhielten namentlich jene von Heinr. Funk und Fritz Bamberger, beide hiesige Landschafter und von Christian Morgenstern in München. Von Ersterem zeichnete sich besonders eine Ansicht unserer Stadt aus, welches Bild Frankfurter Bürger für den Erzherzog Johann, zum Andenken an seinen hiesigen Aufenthalt als Reichsverweser und als einen Beweis hochachtungsvoller Ergebenheit haben fertigen lassen. Der Standpunkt ist von der Höhe bei Sachsenhausen, dem Mühlberge, genommen, wo die Stadt mit allen ihren hervorragenden Gebäuden längs dem Mainufer sich dem Auge darbietet und einen reizenden Blick auf das fruchtbare Thal und das Taunus-

gebirge gewährt, während die Gärten und Weinberge des Vordergrundes den reichen und freundlichen Charakter des Bildes erhöhen. Sehr schön behandelt ist in demselben auch der duftig bewölkte Himmel eines warmen Herbstnachmittags, gegen Sonnenuntergang.

Von Christian Morgenstern in München besitzt das hiesige Städel'sche Kunstinstitut ein vorzügliches Bild eines Mondscheines in einer sumpfigen Gegend bei Venedig. Der einfache Gegenstand ist dennoch von zauberischer Wirkung und in jeder Hinsicht harmonisch durchgeführt. Die Landschaft, welche er jetzt hierher gesendet und die vom Kunstverein erworben worden ist, stellt die Gegend beim Staffel-See in Tagbeleuchtung vor. Die Sonne in der Mitte des Bildes, hinter einer Wolke stehend, breitet ein magisches Licht über die Ferne, während der waldige Mittelgrund nur ein Streiflicht erhält und der Vordergrund ganz im Schlagschatten liegt. Der aufs feinste colorirte Himmel und auch die Ferne sind von ruhiger Harmonie, welche, gleich einem Claude Lorrain, durch den tiefen Ton des Mittelgrundes noch sehr erhöht wird.

Das grosse Bild von F. Bamberger zeigt eine Ansicht von Gibraltar von Algesiras aus gesehen. Es ist von blendender Wirkung in der Beleuchtung der untergehenden Sonne, welche die Ferne, besonders die majestätischen Felsen Gibraltars mit einem duftigen Licht umgibt, oder nach dem Mittelgrunde zu, Wald und Felsen theilweis im feurigsten Ton erglühen lässt, während der grössere Theil des Waldes und auch der Vordergrund im tiefen Schatten liegen. Die Kraft und der Ton der Färbung erinnert an die Behandlungsweise Rottmanns, was bei dem jetzigen Aufenthalt des Künstlers in München sehr erklärlich ist. Indessen muss anerkannt werden, dass bei Bamberger zuvor gründliche Studien nach der Natur statt gefunden haben und ein ihm angeborner Farbensinn ihn naturgemäss zu ähnlicher Colorirung geleitet hat. In Bezug auf die Vertheilung der Massen scheint die Bemerkung gegründet, dass der sonst sehr schön behandelte Vordergrund etwas weniger, der klare Himmel dagegen etwas mehr Raum hätte einnehmen dürfen. Die Schatten des baumreichen Mittelgrundes sind offenbar zu dunkel und hätten etwas mehr Reflexe von der Luft erhalten sollen. Uebrigens wurde dieses Gemälde hier mit um so grösserem Beifall begrüsst, als es das erste grössere des beginnenden Meisters ist, und die erste Frucht der Studien, die er auf einer Reise nach Spanien zu machen das Glück hatte. Wir knüpfen daher an seine weiteren Leistungen die schönsten Hoffnungen für die Zukunft.

Adolph Schrödter aus Düsseldorf, seit einigen Jahren nach Frankfurt übergesiedelt, machte sich hier zuerst durch die Herausgabe seines allbekannten Piepmeier bemerkbar. Seitdem hat er einige kleine Bilder gemalt, die alle mit dem ihm eigenthümlichen Humor behandelt sind. So Münchhausen, der bei einer Punschgesellschaft seine Jagdabentheuer erzählt, eine vortrefflich wahr und charakteristisch dargestellte Persönlichkeit, wie denn auch die Wirkung auf die Zuhörer auf das lebendigste und verschiedenartigste ausgedrückt ist. Darin aber, dass auch die Hunde zum Theil voll Verwunderung über das Erzählte zuzuhören scheinen, dürfte der Künstler etwas zu weit gegangen sein. — Weit ausgezeichneter ist seine Aquarellzeichnung von neun Blättern, welche in langem Zug den Hofstaat des (deutschen) Weines, nach dem Gedicht von A. v. Marees, uns vorführt. Der Fürst des Weines, in königlichem Ornat, sitzt hier erhöht auf einer geschmückten Weinkelter und wird von fröhlichen Männern, Mädchen und Kindern gezogen; zur Seite tragen schöne Pagen, im Bewusstsein der Würde ihres Amtes, prachtvolle Kannen und Pokale; es folgen zunächst die Beamten der Krone, Kellermeister und Fassbinder, umsprungen von Knaben, die Reife schwingen, und einem Schalksnarren, auf einem rollenden Fasse springend; weiter tritt majestätisch der alte Rhein einher, begleitet vom rüstigen Herrn Stein und dem lieblichen Main. Hierauf folgen nach einander, immer drei zu drei, die graziöse Liebfrauenmilch, mit dem feurigen Rüdesheimer und dem kräftig blühenden Steinberger zu den Seiten; der Johannisberg princeps, mit dem Domdechant und dem Markbrunner; der Forster Traminer und Assmannshäuser, mit der lieblichen Mosel in der Mitte; so auch der Nierensteiner und der rothe Scharlachberger, mit der zierlichen Aar. Hierauf kommen, zu Pferde und mit Fahne voran, Schmaus, Saus und Braus und ihrem Gefolge der ausgelassensten Art, wobei auch Cavalier Genuss mit Dame Kuss; zuletzt kommt der alte Schluss heran, den muthwillige Knaben vergeblich aufzuhalten suchen. Dieser Zug, voll Leben, Laune und Humor, hat im Publikum grossen Beifall gefunden, und lebhaft ist der Wunsch entstanden, der Künstler möchte seine Absicht erreichen, ihn als Fries in einem angemessenen Lokale ins Grosse ausführen zu können.

Ed. Steinle, der mit einigen bedeutenderen Bildern beschäftigt ist und in produktiver Fülle bewundrungswürdige Zeichnungen der verschiedensten Gegenstände zu fertigen nie ermüdet, hat auch ein Paar Damen-Portraits gemalt, die, in der Art der Werke aus dem 16. Jahrhundert behandelt, zu den ausgezeichneten unserer Zeit zu zählen sind. In derselben Weise hat auch v. Strahlendorf einige treffliche Bildnisse geliefert, während Bennert sich bei den seinigen, und mit viel Geschick, der Art und Weise der jetzigen belgischen Schule anschliesst.

Novitätenschau.

View of the Nave of the great Exhibition Building. Hyde Park. London, Ackermann & C°. — 40 Zoll lang, 30 Zoll hoch. Preis: 4 Thlr.

Diese von Day & Son nach einer Zeichnung von Ed. Walker ausgeführte farbige Lithographie zeigt das Innere des Riesenpalastes der Industrieausstellung nach dem Arrangement und der Dekoration, wie sie von Owen Jones der königl. Commission unterbreitet und von ihr gebilligt worden. Die Anordnung der verschiedenen Erzeugnisse der Plastik und des Luxus, der Stoffe und Teppiche, der Springbrunnen dazwischen u. s. w. nimmt sich sehr malerisch aus. Der Preis erscheint, bei der höchst vorzüglichen Ausführung, ganz besonders billig.

The schools of Painting in Italy. Translated from the German of Kugler by a Lady, edited with notes by Sir Charles L. Eastlake. London, John Murray. 1851.

Dies ist die zweite Auflage einer Uebersetzung des Kugler'schen Handbuchs der Malerei, die der zeitige Präsident der Londoner Akademie mit Noten herausgegeben hat. Als besondere und sehr nützliche Zierde des Buchs können nahe an 100 von G. Scharf auf Holz gezeichnete und von John Tompson und S. Williams geschnittene Umrissabbildungen der vorzüglichsten Werke alter Meister gelten. Wenn doch unsere deutsche Ausgabe auch mit dieser werthvollen Beigabe ausgestattet würde! — Herr Waagen wird ausführlicher auf diese Uebertragung zurückkommen.

Der heutigen Nummer liegen zwei artistische Beilagen bei

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 15. Sonnabend, den 12. April. 1851.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

H. Lehmann. — A. Guermann-Bohn. — Th. Chassériau. — J. Alaux. — Rob. Fleury. — J. Beaume. — Eug. Isabey. — Decaisne. — Ziegler. — Gigoux. — Ad. Yvon. — Al. Laemlein.

So erfreulich und lohnend die Aufgabe des Berichterstatters ist, wenn ihm zu Theil wird, ein gelungenes Kunstwerk den Lesern vorzuführen, über ein mit Begeisterung erfasstes und ausgeführtes Bild auch im vollen Erguss der Begeisterung zu sprechen: eben so undankbar und entmuthigend ist sie auch, wenn ihm die harte Pflicht obliegt, einem Künstler, besonders einem Künstler von Ruf, herbe Wahrheiten zu sagen. Nicht einmal mit dem Umgehen der Wahrheit ist es gethan, denn bitterer Tadel selbst ist weniger empfindlich, als — Stillschweigen. Diese Betrachtungen drängen sich mir auf, da ich im Begriffe stehe, von einem geschätzten Künstler, und noch dazu einem deutschen, von Heinrich Lehmann, zu sprechen. Die Art und Weise dieses Künstlers darf wohl im Vaterlande als bekannt vorausgesetzt werden, was mich der Beschreibung überhebt. Er gehört unstreitig zu den denkenden Künstlern unserer Tage, und die Richtung dieser seiner Gedanken verliert sich nie nach unten; sein Streben ist vielmehr ein durchaus reines und edles. Leider aber sind auch alle Gebilde seiner Kunst reine Verstandesprodukte, nicht erwärmt vom Gefühle, dessen beseelender Hauch doch dem Kunstwerk erst Leben und Odem verleiht. Desshalb lassen sie auch den Beschauer immer und ewig kalt, mag er auch noch so sehr die strenge Symmetrie der Anordnung, die korrekte Zeichnung, die glatte Ausführung und eine gewisse Eleganz in Formen und Linien anerkennen. Diese letztern Eigenschaften arten freilich wieder in Fehler aus, denn bei L. ist Alles berechnet, Alles vorbereitet, Alles ausstudirt. An die Stelle der Natur, der Naivetät und des Unbewussten ist überall die Kunst, ja die Verkünstelung, Ziererei und Prätention getreten, die Todfeinde alles freudigen und frischen Genusses. So entfernt sich denn dieser Künstler auch immer mehr und mehr von der Natur und verfällt in Manier; das Absonderliche, das Erzwungene ist für ihn das Schöne. Dieses deutet gewissermaassen schon die Wahl seiner Stoffe, noch mehr aber deren Behandlung an. In der Art seiner „Syrenen" von 1848, nur auf weit grösserer Fläche, hat L. für die Galerie des Luxembourg die gegenwärtig ausgestellten „Oceaniden" ausgeführt. Am Fusse eines steilen, aus den Wellen des Meeres hervorragenden Felsen, auf dessen Gipfel Prometheus gefesselt liegt, überlassen sich die 12 Oceaniden weinend und händeringend ihrer Verzweiflung. Eine derselben erhebt sich schwebend den Felsen entlang, mit dem Ausdruck der Hülflosigkeit und des bittersten Schmerzes. Dieser, dem Inhalte nach uns so ganz ferne liegende Gegenstand, könnte möglicher Weise durch die Art der Behandlung in den Bereich unserer Anschauungs- und Gefühlsweise und somit unserer Theilnahme hereingezogen werden; so wie er uns hier aber vorgeführt wird, fremdartig und seltsam im Anblick, von den weiblichen Gestalten an in auffallenden verschränkten Stellungen, bis zu den Wellen, die die Form von Akanthusblättern annehmen, fällt uns unwillkürlich das shakespear'sche *„what's Hecuba to me!"* ein, und man fragt sich: was gehen uns die Oceaniden an? Es ist schwer zu sagen, wo L. sein Ideal weiblicher Schönheit hergenommen; so viel ist gewiss, dass dasselbe von der Antike, von Raphael und der Natur gleich weit entfernt ist.

Für die Kapelle einer hiesigen Kirche (auf der Insel St. Louis) hat H. L. eine Himmelfahrt der Jungfrau gemalt. Die Verklärte erhebt sich, von drei Engeln getragen, über die in grauer Ferne liegende Erde und schwebt nach oben, wo ein Chor von Engeln und Cherubim ihrer wartet. Die Hauptgruppe ist elegant in Linien und Bewegung; das ist Alles, was sich zum Lobe des Bildes sagen lässt. Ein blaugrüner Farbenton herrscht in dem Ganzen (ebenso in den Oceaniden), und theilt sich selbst dem Fleische mit. — Die „Consolatrix Afflictorum", die Jungfrau ohnmächtig am Fusse des Kreuzes hinsinkend, von Nicodemus, und Magdalena und einer anderen Frau unterstützt, ist des Künstlers so ganz unwürdig, dass ich, der Augenscheinlichkeit zum Trotz, dieses Gemälde für das Machwerk eines stümperhaften Nachahmers halten möchte.

Besonders thätig ist L. im Portraitfach. Unter den neun Bildnissen, die er dieses Jahr ausgestellt, zeichnet sich das einer schönen jungen Frau von südlichem Ansehen aus. Sie hält den Fächer in der Linken, die Rechte über den linken Arm gekreuzt; farbige Bänder zieren die schwarzen Haare, über die ein schwarzer Schleier gelegt ist. Das Kleid ist mit Pelz verbrämt. Die Zeichnung dieses Bildes ist von grosser Schönheit, die Behandlung höchst gewandt, nur zu glänzend im Vortrag. Der Blick und die Haltung des Modells hat etwas Herausforderndes, was auch wieder den ruhigen Eindruck stört.

In der Auffassung mit H. Lehmann verwandt ist Aug.

Guermann-Bohn, dem die Ehre geworden ist, für den Präsidenten der Republik „Romeo und Julie“ zu malen. Dieses Bild ist in jeder Beziehung misslungen, unbedeutend im Charakter, sentimental in der Auffassung, schwach in der Zeichnung, ohne Schönheit der Form, ohne Reiz im Ausdruck, kalt im Lichte und von gequälter Ausführung. — Ich ziehe die kleine „griechische Studie“ dieses Künstlers bei Weitem vor. Dieses Bildchen, eine junge Griechin am Brunnen vorstellend, ist vortrefflicher Intention, voll Geschmack, Eleganz und Styl; die Ausführung lässt jedoch zu wünschen übrig.

Théodore Chassériau, einer der jüngeren Künstler, verdankt seine erste Bildung der Schule Ingres', die er später verliess, von Eug. Delacroix' Weise angezogen. Seitdem ist er denn auch als entschiedener, obwohl keineswegs sklavischer Nachahmer dieses letzteren Meisters aufgetreten. Einzelne deutliche Anklänge an seine erste Schule; gewisse ihm eigene Typen; sehr lange, schlankgegliederte Gestalten; eine Zeichnung, der es nicht an Grossartigkeit fehlt; eine Färbung, die, in grösseren Bildern besonders, mehr Kraft und Uebereinstimmung wünschen lässt: dieses Alles, zusammen mit einer in allen Theilen sichtbaren Nachahmung Delacroix', bezeichnet den Styl des Künstlers, dem schon mehrere ehrenvolle Aufträge von der Regierung zu Theil geworden sind. Das wichtigste der acht Bilder, die Ch. dieses Jahr auf den Salon geschickt, ist die fast in Lebensgrösse ausgeführte Darstellung „arabischer Reiter, die nach einem Gefechte mit den Spahis ihre Todten wegtragen“. Eine theilweise Vernachlässigung der Zeichnung, so wie der Ausführung, eine gewisse Uebertreibung der Motive und ein etwas erkünstelter Geschmack, der sich im Bizarren mehr als im einfach Schönen gefällt, sind die Fehler dieser Composition und kleben den meisten Werken dieses Künstlers an. Als die gelungensten unter seinen acht Bildern betrachte ich die zwei kleinen: „Sappho“ und „Desdemona“. Der Kopf der letzteren besonders ist von reizender Form und seelenvollem Ausdruck.

Zu den bedeutendsten Bildern der Ausstellung, dem Umfange wie dem Werthe nach, gehört J. Alaux' (Direktors der Akademie in Rom) „Vorlesung des Testamentes Ludwig XIV“, für Versailles bestimmt. Der talentvolle und höchst gewandte Künstler hat die schwierige und undankbare Aufgabe, eine zahlreiche Versammlung schwarzgekleideter Personen mit langen Perücken, darunter eine kleine Gruppe mit violetten Mänteln, Talaren und Mützen — ohne eigentlich Handlung darzustellen, mit vollkommenem Erfolge gelöst. Das Licht spielt um all die Gestalten; die Farbe ist glänzend und tief, die Wirkung harmonisch, das Halbdunkel unübertrefflich schön.

Robert Fleury, einer der älteren Meister, bekannt durch seine Darstellungen aus dem Mittelalter, der Reformationsgeschichte, Gräuelscenen der Inquisition, Züge aus dem Leben berühmter Maler etc., ausgeführt in einer kräftigen, breiten und wirkungsreichen Manier, die aus dem Studium Rembrandt's und Tintoretto's hervorgegangen, hat dieses Jahr nur zwei Bilder ausgestellt, das eine ist: „Jane Shore“, als Hexe und Ehebrecherin verurtheilt und in den Strassen Londons vom Pöbel verhöhnt. Ohnmächtig sinkt die Arme unter der Vorhalle eines Palastes nieder. Der Künstler hat diesen Gegenstand, mit Verkennen des Wesens seines Talentes und Ueberschätzung seiner Kraft, in Lebensgrösse dargestellt. Die triviale Auffassung, die styllose rembrandtsche Zeichnung wirken abstossend auf den Beschauer. Das zweite Bild: „der Senat von Venedig“, unter dem Vorsitz des Dogen Pascal Cicogna, im Saale des grossen Rathes versammelt, nimmt den ihm vom König Heinrich IV übersandten Degen in Empfang. Der Künstler ist hier durch die übelverstandene Nachahmung der alten Meister in eine doppelte Uebertreibung verfallen. Die gewöhnlich überschlanken Verhältnisse des Tintoretto hat er so übertrieben, dass die hier dargestellten Senatoren wohl zehn Kopflängen haben und in ihren rothen Talaren aussehen, als wollten sie gar nicht enden. Dann hat er den glühenden Farbenton, den Zeit und Firniss den Bildern der venetianischen Schule mitgetheilt haben, zur Richtschnur genommen, und seinem Bilde eine Beleuchtung gegeben, wie sie nie und nirgends in der Natur vorkommen und wie unter keinen Umständen die Sonne sie hervorbringen kann, sondern höchtens nur bengalisches Feuer.

Ich habe oben gesagt, dass R. Fleury nur zwei Bilder ausgestellt. Wer sich aber, ohne sich um Namen zu bekümmern, im Salon umsieht, dem stossen wenigstens zehn Bilder dieses Meisters auf. Kaum ist nämlich je ein Maler so vollkommen nachgeahmt worden, wie dieser. Adolphe Aze und Benoit Thollot heissen die jungen Talente, die ihren Ehrgeiz darauf beschränken, ein Anderer zu sein. Aber selbst J. Beaume, ein erprobtes Talent, seit langen Jahren bekannt durch Schlachtenbilder, besonders aber durch die seiner Natur mehr zusagenden bürgerlichen Dramen und Scenen aus dem Hofleben Ludwigs XIII und XIV, wie deren zwei in der Galerie des Luxembourg sich befinden, gefällige Darstellugen von wahrer Färbung und weicher Behandlung, selbst Beaume lässt sich jetzt verleiten, in kleinen unbedeutenden Genrebildchen, in die Weise R. Fleury's und in seinen braunrothen glühenden Farbenton zu verfallen. Besonders auffallend und anstössig durch den innern Widerspruch ist diese Beleuchtung bei dem bedeutendsten dieser Bilder, die Gebrüder van Eyck vorstellend, wie sie dem Geheimniss der Farbenbereitung mit Oel nachspüren, — die Gebrüder van Eyck, deren Oelgemälde noch heute, nach mehr als vier Jahrhunderten, in einer gesunden, hellen und strahlenlenden Färbung prangen, die über solchen Uebertreibungen den Stab bricht.

Eugène Isabey hat eine „Episode aus Heinrich IV Vermählungsfeier“ und „die Einschiffung von Ruyter und de Witt“ ausgestellt, beides Bilder von bedeutendem Umfange, mit einer unzähligen Menge kleiner Figuren. Diesem berühmten Künstler ist der Gegenstand, den er wählt, selten mehr als ein Vorwand, um die glänzenden Eigenschaften seiner Palette und seine ausserordentliche Gewandtheit der Behandlung an den Tag zu legen. Ich gestehe aber, dass mir seine Bilder selten Befriedigung gewähren, denn es fehlt ihnen nicht nur an geistigem Gehalt, sondern man vermisst auch häufig den äusseren Mittelpunkt der Handlung, und das Auge sucht vergebens Ruhe in dem bunten Gewirre der Farben.

Von den älteren Künstlern sind Decaisne, Ziegler und Gigoux zu erwähnen. Ersterer hat in lebensgrossen Figuren den Kanzler l'Hopital mit seiner Familie während der Bartholomäusnacht vorgestellt. Die Composition dieses Bildes ist alltäglich und ohne Interesse, der Ausdruck der Köpfe unbedeutend, die Behandlung geistlos und hölzern, der Farbenton schwer. Verdienstlicher und anziehender ist: „Ludwig XIV und Madame de la Vallière“, sich mit Musik unterhaltend. Die Portraits dieses Künstlers leiden an den oben gerügten Fehlern. J. Ziegler, der durch seine grossen Wandmalereien in der Magdalenenkirche, so wie auch Staffelbilder in der Art des jungen Giotto in der Werkstätte Cimabue's, und als heil. Lucas die Jungfrau malend, sich einen ehrenvollen Platz unter den Künstlern unserer Zeit errungen hat, verfällt immer mehr in eine kalte und oberflächliche Manier. Sein „Bräutigam und Braut“, nach dem hohen Liede, erinnert lebhaft an Schopin und seine platte, frostige Weise. Es sind zwei schlanke akademische Figuren, in verschränkter Stellung neben einander sitzend, zu ihren Füssen weiden die Lämmer. Gut gezeichnet und tüchtig gemalt, haben diese beiden Gestalten weder den Ausdruck, noch

den Charakter und Styl, der diesem alttestamentlichen Gegenstande angemessen wäre. J. Gigoux endlich hat einen todten Christus ausgestellt, von den Engeln beweint. Der im Vordergrund liegende Leichnam Christi ist verfehlt im Charakter, mangelhaft in der Zeichnung; unbegreiflich formlos aber, von schmutziger Färbung und schwer im Ton, sind die Engel im Mittelgrunde. Diesem Bilde weit vorzuziehen ist die ebenfalls lebensgrosse „Cleopatra", ausgestreckt liegend, nachdem sie von der Natter gebissen worden. Der ganz nackte Körper der Königin hebt sich von einem dunkelrothen Vorhang ab. Ganz im Hintergrunde sieht man den Sclaven sich entfernen, der den Feigenkorb gebracht. Der Fleischton dieses Bildes ist wahrer, die Formgebung bestimmter, die Ausführung jedoch immer etwas schwammig.

Wir kehren in den grossen mittleren Saal zurück, wo noch zwei riesige Bilder der Besprechung harren. Adolphe Yvon, der sich bisher durch einige Staffeleibilder und durch schöne Zeichnungen, theils Studien aus Russland mitgebracht, theils Episoden aus Dante's grossem Gedicht, bekannt gemacht hat, in welchen letzteren nur zu sehr das Bestreben auffiel, sich Michel Angelo's Zeichnungsweise anzueignen, — Yvon tritt diesmal mit einem grossen Schlachtenbild, dem bei Kontikovo im Jahre 1378 erfochtenen Siege des moskowitischen Grossfürsten Dmitri Ivanowitsch Denskhoï über die Tartaren, auf. Fremdartig und ungewohnt, wie der Name des Siegers unserm Ohre klingt, erscheinen auch unserm Auge diese Gestalten, diese Trachten, dieser kriegerische Putz, und theilnahmlos sehen wir diesem Gemetzel zu, bis wir durch die lange, dem Bilde beigegebene Erklärung belehrt, in diesem Siege einen der entscheidenden Triumphe des Christenthums über die Barbarei des Islam erkannt haben. Wollen wir daher die Wahl des Gegenstandes für gerechtfertigt halten, ja sogar das colossale Mass zugeben, so gehörte freilich auch ein anderes Maass des Talentes und besonders eine in der Malerei geübtere Hand dazu, einen solchen Gegenstand würdig zu behandeln und eine solche Fläche auf eine das Auge wenigstens nicht abstossende Weise auszufüllen. Der Künstler hat diesmal den Barri Gros sich zum Muster genommen, hat es aber leider dem Meister der Schlacht von Eylau nur in den grässlichen Uebertreibungen der Kampfwuth und des Ausdrucks körperlicher Schmerzen, in den alles Gefühl empörenden, abstossenden Episoden des Vordergrundes gleichgethan, vielmehr denselben übertroffen; an die Stelle aber seiner Deutlichkeit und seiner vortrefflichen Färbung tritt hier ein reines Durcheinander, eine höchst fahle Beleuchtung, trübe Schatten und ein schmutzig rothgelber Staub, den das Toben der Schlacht im Hintergrunde aufwühlt, — vor dem Verstande vielleicht gerechtfertigt, aber dem Auge ein unerfreulicher Anblick.

Viel strenger noch werden wir das andere grosse Bild von Alexander Laemlein, das „Gesicht des Propheten Sacharja", von den vier Wagen, welche die vier Winde des Himmels bedeuten, beurtheilen müssen. Während Raphael in seiner „Vision des Hesekiel", auf einem Flächenraum von $1\frac{1}{2}$ Quadratfuss beschränkt, den Geist des Beschauers mit dem Eindruck des Erhabenen und der göttlichen Majestät erfüllt, hat unser Künstler auf einer Fläche, die jene um das Hundertfache übersteigt, so viel erreicht, dass der besonnene Beschauer sich achselzuckend und kopfschüttelnd abwendet. Die Schriftstelle, aus der Laemlein seine Inspiration geschöpft, ist Sacharja 6, 1—6 [1]); von der Art aber, wie er die vier verschiedenen Wagen mit den „starken Rossen" vorgestellt und jedem Wagen aus eigener Erfindung einen verschieden gefärbten Engel zum Lenker gegeben hat, von diesen geschmacklosen Uebertreibungen, diesem Missbrauch mit fliegenden Haaren und Gewändern, diesen spitzigen riesigen Flügeln, diesen formlosen Rossen, diesen gen Himmel gehobenen Armen, will ich keine Beschreibung geben. Laemlein, der früher Besseres geleistet hat, hätte bedenken sollen, dass vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Bericht über die Versammlungen des Vereins für mittelalterliche Kunst in Berlin während der letzten vier Monate.

(Schluss.)

In der December-Sitzung des vorigen Jahres legte Hr. Gruner einige erst kürzlich beendigte, höchst gelungene vielfarbige Steindrucke aus seinem neuesten Prachtwerk für die künstlerische Ausschmückung innerer Räume, so wie eine reiche Folge von Stichen nach den berühmten Bildhauerarbeiten aus der Schule des Domes von Orvieto vor, welche den Gegenstand eines demnächst herauszugebenden Werkes bilden, wodurch diese Arbeiten zum ersten Mal vollständig und mit musterhafter Treue bekannt gemacht werden. Der ebenfalls als Gast anwesende Professor von Hefner aus Aschaffenburg erfreute die Gesellschaft durch eine Reihe von neuen, zum Theil colorirten Blättern aus seinem bekannten Werke über Trachten und Geräthschaften des Mittelalters [1]), so wie durch die ersten Blätter der von ihm in einer Reihe von Facsimiles unternommenen Herausgabe eines Turnierbuchs Kaiser Maximilian I, im Besitz Sr. D. des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, dessen Text vom Kaiser selbst, die bildlichen Darstellungen aber von Hans Burgkmayer herrühren. Sowohl die Auswahl der Gegenstände, als die Art der Ausführung befriedigten ungemein. Auch das ebenfalls vorgedachte Werk des Hrn. v. Hefner: „die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen" [2]) fand ein lebhaftes Interesse. Prof. Waagen legte sodann das Bildniss Shakspeare's in einem Steindruck vor, den die Shakspeare-Society neuerdings nach der berühmten, jetzt im Besitz des Lord Ellismere befindlichen Chandaspicture hat machen lassen.

In der Januar-Versammlung d. J. gab der Prof. Waagen eine Uebersicht der Studien, welche er auf verschiedenen Gebieten der Kunst des Mittelalters während eines Aufenthalts in England im Sommer 1850 gemacht hatte. Er begann mit der Bemerkung, dass er seit seinem ersten Aufenthalt daselbst im Jahre 1835 eine ungemeine Zunahme des Sinns für die verschiedenartigsten Erscheinungen mittelalterlicher Kunst wahrgenommen habe und führte verschiedene Beweise hierfür an. In England selbst werden jetzt alte Malereien auf der Mauer oder auch auf Tafeln eifrig aufgesucht und auch gelegentlich abgebildet. Als Beispiele wurden vorgelegt: 1. Abbildungen von Wandmalereien in einigen Kirchen in Norfolk, einer an Denkmälern besonders reichen Grafschaft, unter denen die Vorstellung des Baumes der Sünde, mit den sieben als Drachen gestalteten Zweigen der sieben Todsünden, welche die betreffenden Sünder verschlingen, als besonders eigenthümlich auffiel. 2. Sechs Vorstellungen zur Verherrlichung der Maria an der Wand der Ca-

1) 1. Und ich hub meine Augen abermal auf, und sahe, und siehe, da waren vier Wagen, die gingen zwischen zween Bergen hervor; dieselben Berge aber waren ehern. — 2. Am ersten Wagen waren rothe Rosse; am andern Wagen waren schwarze Rosse. — 3. Am dritten Wagen waren weisse Rosse; am vierten Wagen waren scheckige, starke Rosse. — 4. Und ich antwortete, und sprach zum Engel, der mit mir redete: Mein Herr, wer sind diese? — 5. Der Engel antwortete und sprach zu mir: Es sind die vier Winde unter dem Himmel, die hervorkommen, dass sie treten vor den Herrscher aller Lande.

1) Wir werden ausführlicher auf die neuesten Hefte dieses Werkes zurückkommen. D. Red.

2) Vergl. Dürer-Jahrgang No. 38. S. 300.

pelle zu Eaton gemalt. Die Miniaturen in alten Manuscripten sind jetzt mehr als je Gegenstand des Studiums und der Veröffentlichung. Als eine Probe der letzteren wird eine Brochüre des Hrn. J. O. Westwood über irländische Manuscripte vorgelegt. Sammlungen von Gemälden, meist der italienischen, aber auch gelegentlich der niederländischen und deutschen Schule des 14. und 15. Jahrhunderts, sind mit Erfolg angelegt worden. Dergleichen sind die des Prinzen Albert, die des bisherigen Ministers für den Handel, Hrn. Labouchere, zu Stoke bei Windsor, des Hrn. Davenport Bromley zu Waston in Derbyshire, des Hrn. Alexander Barker zu London und des Hrn. William Fuller Maitland zu Stanstead-House in Hertfordshire. Auch die Nationalgalerie hat einige höchst bedeutende Werke dieser Klasse erworben. Populaire Schriften werden über die Epochen früherer Kunst verbreitet, so die mit Anmerkungen des jetzigen Präsidenten der Akademie Sir Charles Eastlake und nach der zweiten Auflage auch mit vielen trefflichen Illustrationen begleitete Uebersetzung des italienischen Theiles von Kugler's Handbuch der Malerei, die des Sir Edmund Head von dem niederländischen Theil desselben Werks, manche Schriften der rühmlich bekannten Frau Jameson. Sodann geht der Prof. Waagen zu der Mittheilung über seine Studien über. Für einzelne grosse Meister ist es ihm besonders gelungen, den Thatbestand zu vermehren. So für Jan van Eyck, Justus von Gent, Rogier van der Weyden dem Aelteren, Hans Holbein, Lionardo da Vinci und Michelangelo Buonaroti [1]). Sehr reich ist zunächst die Ernte auf dem Gebiete der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts gewesen. Die Zahl der höchst werthvollen Bilder aus derselben in England ist in der That erstaunenswürdig. Höchst bedeutend ist ferner das Material, welches er für seine Geschichte der Miniaturmalerei im Mittelalter erworben hat. Die grossen Schätze, welche die Bibliothek des brittischen Museums, so wie die bodleianische Bibliothek zu Oxford besitzt, sind ihm von den Beamten jener Anstalten mit einem bedeutenden Aufwande von Mühe und Zeit zur freiesten Benutzung zum bequemen Studium eingehändigt werden. Für England hat sich namentlich aus diesem Studium ergeben, dass die Malerei dort vom 13ten bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts in einer eigenthümlichen Weise eine bedeutende Schule hervorgebracht, von da ab aber in eine übrigens geschickte Nachahmung der niederländischen und französischen Schule verfallen ist. Ausserdem wurden folgende Bücher von dem Prof. Waagen vorgelegt und zum Theil kürzlich besprochen:

1. Otto Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National de Louvre etc.* Paris, Firmin Didot. 1850. In dieser Brochüre werden nicht allein viele Fehler des neuesten Catalogs, welche der jetzige Director derselben, Hr. Vilot, herausgegeben, berichtigt, sondern auch anderweitig mit grosser Belesenheit und feiner Kritik manche für den Freund der Kunstgeschichte neue und interessante Notizen gegeben.

2. Dr. Rigellot, *Catalogue de l'oeuvre de Léonard de Vinci.* Paris chez Dumoulin. 1849. [2])

3. Campanari; *Ritratto di Vittoria Colonna dipinto da Michelangelo Buonaroti,* mit einem Steindrucke nach demselben. London 1850.

4. Rev. F. C. Husenbeth, *Emblems of Saints.* London 1850. Eine sehr vollständige und bequem angeordnete, meist aus den deutschen Schriften über diesen Gegenstand entnommene Zusammenstellung.

1) Hiervon gedenkt der Prof. Waagen nähere Auskunft im deutschen Kunstblatt in besonderen Aufsätzen zu geben.

2) Diese Schrift wird der Prof. Waagen in einem besonderen Aufsatze in diesem Blatte besprechen.

5. *An introduction to the study of gothic architecture Oxford and London.* J. H. Parker. 1849. Eine kurz', aber klar gefasste und durch technische, in den Text eingedruckte Abbildungen sehr lehrreiche Schrift.

Zum Schluss wurde die Versammlung durch eine Reihe von theils in Bleistift, theils in Farben ausgeführten Bildnissen des als Gast anwesenden Professor Schramm erfreut, welche sich durch eine glückliche Auffassung und eine treffliche Behandlung des Materials auszeichneten [1])

In der Februar-Sitzung gab der Prof. Waagen nähere Auskunft über den ersten Band des neuesten Werkes des Grafen Léon de Laborde: *La renaissance des arts à la cour de France,* welchen er vorlegte, und hob besonders die grosse Bedeutung dieses Werkes für die Begründung eines reichen Thatbestandes für diesen Abschnitt der Kunstgeschichte in Frankreich hervor [2]). Ausserdem legte derselbe noch folgende Schriften vor:

1. Sir Edward Head, *A hand-book of the history of the spanish and french schools of painting.* London, Murray. 1848.

2. Mrs. Jameson, *Handbook to the public galleries of art in and near London.* J. Murray. 1845.

3. Peter Cunningham, *Handbook of London Past and Present.* J. Murray. 1850.

4. *Outlines in lithography from a small collection of Pictures.* Yarmouth 1850. Dieses von dem Besitzer, Hrn. Dawson Turner, einem für Kunst und Alterthum in einem langen Leben mit seiner jetzt verstorbenen Frau und vier Töchtern rastlos und mit dem besten Erfolg thätigen Manne, herausgegebene und nur verschenkte Werk enthält in dem begleitenden Text viele treffliche und lehrreiche Bemerkungen, besonders über englische Künstler.

5. Didron, *Annales archéologiques.* 1850, ein von der Gesellschaft erworbenes Exemplar. Der Inhalt dieses Jahrgangs ist bereits in diesem Blatte angegeben worden.

6. L. Alvin et C. P. Bock, *Eglise abbatiale de Nivelles. Sculptures du XIme siecle.* Bruxelles et Leipzig, Muquardt. 1850, mit einer Abbildung und einem ausführlichen und gründlichen Text. Ein sehr schätzenswerther Beitrag zur Geschichte der Sculptur in Belgien.

7. J. Gaillard, *Revue pittoresque des monuments, qui decoraient autrefois la ville de Bruges et qui n'existent plus aujourd'hui.* Bruges bei dem Verfasser. 1850. Unter den 44 Blättern, welche Kirchen, Klöster, Kaufhäuser, Thore, Altäre aus sehr verschiedenen Zeiten und von sehr verschiedenem Werthe enthalten, sind als besonders merkwürdig die alte Cathedrale des h. Donatian, ein theils romanischer, theils gothischer Bau, und der gewaltige Thurm der grossen Halle, wie er vor dem Brande von 1749 aussah, hervorzuheben.

G. F. W.

Holzschnitt.

Prospekt der Stadt Köln am Rhein im sechszehnten Jahrhundert; in neun Blättern nach dem berühmten Originalholzschnitt des Anton von Worms aus dem Jahre 1531 in gleicher Grösse getreu wiedergegeben von D. Levi Elkan. — Köln 1851. Com-

1) Vergl. No. 4.

2) Näheres hierüber giebt die seither in diesem Blatte abgedruckte Anzeige des Werkes.

missions-Verlag von J. M. Heberle (H. Lempertz). gr. Fol. Preis 6 Thlr.

Wir glauben dieses Werk nicht besser einführen zu können, als mit nachfolgenden Betrachtungen eines geschätzten Kunstforschers, die derselbe bei Gelegenheit einer gründlichen Besprechung[1]) des, der obgenannten Copie zu Grunde liegenden Originalholzschnitts, niederschrieb:

„Je weiter in der Reihe der Familienportraits eines alten Geschlechts die Ahnenbilder in die Vergangenheit zurücktreten, um desto mehr ziehen sie uns an durch die Fremdartigkeit der Gestalt, der Tracht und durch ihr äusseres Beiwerk; es ist alsdann weniger die Person, die wir darin erblicken, als der Repräsentant seiner Zeit, seiner Generation, seines Standesverhältnisses. Daher müssen auch alte Städte-Prospekte, bei der Mannigfaltigkeit der in ihnen zusammenwirkenden Elemente, um so grössere Aufmerksamkeit erregen. —“ Arbeiten der Art sind als wichtige Dokumente alter Sitte und längst verklungener Zeiten um so höher zu schätzen, als der in seinen Beobachtungen oft unbefangenere und feinere Künstler zuweilen Dinge berührt, die von den zu seiner Zeit lebenden Gelehrten weniger beachtet, entweder ganz oder doch zum Theil der Nachwelt unbekannt geblieben wären. So ist es denn nicht nur die im Laufe der Zeiten stattgehabte Umbildung des Einzelnen, die uns aus derartigen Darstellungen klar vor Augen tritt, es zeigt sich vielmehr in ihnen der Gesammtcharakter einer bestimmten Zeit in seinen mannigfachsten innersten Beziehungen und der, gewiss von Vielen, bei Besichtigung alter Städte und Ruinen, gehegte Wunsch, diese in ihrem ursprünglichen Wesen sammt der ihnen entsprechenden Umgebung zu erblicken, findet in jenen Bildern seine vollständige Befriedigung.

Welcher Freund der Vorzeit und der Geschichte fühlte sich nicht eigenthümlich erregt bei Betrachtung so mancher interessanten Prospekte, wie sie uns aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, z. B. Merian in seinen bändereichen topographischen Werken hinterlassen hat, und wer durchblätterte nicht von Zeit zu Zeit gern jene oft kriegerisch belebten Städteansichten und Veduten in dem, von demselben herausgegebenen voluminösen Theatrum Europaeum, um sich so ganz in die Zeit des dreissigjährigen Krieges zu versetzen[2])? So reich wir indess an dergleichen Darstellungen aus dem siebzehnten Jahrhundert sind, so arm dagegen sind wir an ähnlichen Abbildungen aus früherer Zeit, und was sich in Chroniken aus dem Ende des funfzehnten wie des sechszehnten Jahrhunderts der Art findet, entbehrt doch zumeist jener Genauigkeit und detaillirteren Durchführung, die diesen Arbeiten sowohl die historische Wichtigkeit, wie überhaupt jenen eigenthümlichen Reiz verleihen.[3]) Je seltner demnach diese Werke in früherer Zeit genügend gefertigt wurden, um so interessanter ist es, wenn sich dennoch einige bis auf uns erhalten haben und um so wichtiger, wenn diese, mit Fleiss und Sorgfalt durchgeführt, uns ein genaues Abbild einer in der Geschichte bedeutungsvollen Oertlichkeit, zugleich in ihrer ausgezeichnetsten Periode vor Augen führen.[1]) Dies findet sich im vollsten Maasse bei dem von Anton von Worms um 1531 gefertigten Prospekt der Stadt Köln, dessen Nachbildung und die dadurch ermöglichte allgemeine Verbreitung dieses so selten gewordenen Werkes, schon aus diesem Grunde als ein dankenswerthes, gewiss von jedem Kunst- und Geschichtsfreund mit lebhaftem Interesse begrüsstes Unternehmen, Anerkennung verdient.

Wenn gleich mehrere ältere Prospekte von Köln vorhanden sind,[2]) unter denen besonders der von Wenzel Hollar um 1632 (?) auf vier zusammengehörigen Blättern gefertigte stets von hoher Wichtigkeit bleiben wird, und ausserdem mehr oder weniger mangelhafte sehr verkleinerte Nachbildungen von diesem und dem Worms'schen sich weniger selten finden, so werden jedoch diese sowohl, wie auch die fast nur in topographischer und antiquarischer Beziehung wichtige grundrissähnliche Darstellung des um 1570 von Gerhardt Merkator gezeichneten kölnischen Stadtplans bei weitem durch die Vielseitigkeit des uns vorliegenden grossen Prospektes übertroffen, ausserdem dass seine Entstehung in eine um viele Jahre frühere und somit wichtigere Periode der Stadt fällt.

Dieser alte Plan, von dem sich leider nur wenige vollständig erhaltene Exemplare gegenwärtig in Sammlungen zerstreut vorfinden, ungeachtet derselbe einen Wiederabdruck erlebte, besteht aus neun gleich grossen Blättern in Folio, die der Länge nach zu einander passen und zusammen eine Ausdehnung von zehn Fuss neun Zoll elf Linien und beinah eine Elle in der Höhe einnehmen.

Was uns zunächst interessirt, ist die rein künstlerische Behandlung des Gegenstandes, und zwar kommt diese in den zum Theil sehr schön gedachten und geschmackvoll componirten allegorischen Einzelfiguren, welche in den Wolken schwebend, gewissermassen der Stadt als schützende und beschirmende Wächter beigeordnet sind, zur vollgültigen Erscheinung.

Unter dieser, die obere Hälfte des Prospektes einnehmenden, die Lokalsage personificirenden Ausstattung, erblicken wir als besonders geschichtlich wichtigen Theil die reich mit Thürmen, Mauern und Zinnen sich weithin erstreckende Stadt, bei deren Aufnahme der Künstler, gefesselt durch die Wirklichkeit, sich vor allem darauf hingewiesen sah, diese in ihren Einzelheiten so treu wie möglich wiederzugeben. Trotz der Schwierigkeit derartiger Darstellungen hat dennoch unser Künstler seine Aufgabe mit grosser Geschicklichkeit gelöst und sowohl durch einen für das Ganze günstig gewählten Standpunkt, sowie durch den fast unmerklich erhöhten Augenpunkt, den er für entferntliegende Gegenstände zweckentsprechend anwandte, nicht nur diese dem Auge zugänglich gemacht, sondern es auch zu vermeiden gewusst, ein nur einigermassen interessantes Bauwerk verdecken zu müssen.

Endlich ist die theils auf dem Werft vor der Stadt, theils auf dem dahinströmenden Flusse reich ausgestreute Staffage, welche das Ganze auf mannigfache Weise belebt und wodurch wir ein treues Spiegelbild von dem damaligen Leben und Treiben der so geschäftigen und hochgefeierten Handelsstadt, einst die Krone aller Städte genannt, erhalten, von nicht geringerem Interesse. Von diesen Gesichtspunkten aus das Einzelne näher

---

1) Ueber des Antonius von Worms Abbildung der Stadt Köln aus dem Jahre 1531 — von J. D. F. Sotzmann; mit 3 Abbildungen. Köln 1819. — Nachträgliches hierzu, sowie auch eine nähere Untersuchung über andere, dem Antonius von Worms zugeschriebene Arbeiten; von demselben im Kunstblatt 1838 No. 55. 56.

2) Vergleiche besonders Theatrum Europaeum oder wahrhafte Beschreibung aller denkwürdigen Geschichten u. s. w., so sich vom Jahr Christi 1617 bis aufs Jahr 1629 zugetragen — verlegt durch Mattheum Merian u. s. w. Frankfurt a. M. 1635.

— — — — von 1629—1633 desgl. Frankfurt a. M. 1637.

— — — — von 1633—1638. desgl. Frankfurt a. M. 1639. — u. s. w.

3) Wie häufig findet sich nicht in den genannten Werken für zwei und mehrere ganz verschiedene Orte ein und derselbe Holzschnitt und selten sind diese auf irgend eine Weise belebt, sondern dienen fast immer, mit geringen Ausnahmen, als vignettenartige Ausstattung.

1) Mehrere dem ähnliche Prospekte anderer Städte aus dem 16. Jahrh. Kunstblatt 1838. No. 55.

2) Mit als die ältesten bekannten Abbildungen der Stadt gelten die von Hans Hemling auf dem Reliquienkasten der heiligen Ursula angebrachten Darstellungen, abgebildet in: *La chasse de St. Ursule, gravée au trait par Onghena etc. Bruxelles 1841.* mit 13 Abbildungen.

betrachtend, beginnen wir mit den oberhalb des Prospektes angebrachten figürlichen Darstellungen: Hier erblicken wir gleich auf dem ersten Blatte die in einer Wolke stehende kräftige Gestalt des Markus Agrippa, der als Gründer der Stadt, gewissermassen den Sagenkreis Kölns eröffnend, in römischer Krieger-Rüstung erscheint und in der Linken eine grosse vom Winde gebauschte Fahne, in der Rechten das altkölnische Stadtwappen hält. Ihm zur Rechten tragen zwei höchst lebendig gezeichnete, beflügelte Knaben eine oblonge Tafel, deren Inhalt:

„Nondum Christus erat natus, quum condere coepit nobilis hanc urbem speciosam Marcus Agrippa.“ [1])

ein darauf sitzender dritter Genius auszuposaunen scheint.

Beflügelte Knaben, ebenfalls Inschrifttafeln tragend, schweben hie und da einzeln über besonders zu bezeichnenden Gebäuden. Eine derartige Zierde wird vornehmlich einigen Kloster-Kirchen zu Theil, wie der Karthäuser *(ad Cartusianos)*, der Karmeliter *(ad Carmelitas)*, der Predigermönche *(ad Predicatores)*, der Ursulinerinnen und Maria auf dem Kapitol. Aber auch dem, noch in seiner ganzen Pracht prangenden Rathhausthurm, wird gleiche Ehre gezollt, indem auch ihn ein ähnlicher Genius umschwebt.

Ganz besonderen Fleiss verwandte jedoch der Künstler auf die allegorische Ausstattung des in altehrwürdiger stolzer Majestät hervorragenden Domes, dem er zu beiden Seiten, der über demselben von Genien getragenen Tafel, die mythischen Gestalten der heiligen drei Könige gruppirte. Diese, in reich geschmückter, mittelaltriger Tracht, mit wehenden Fahnen in den Händen, umkreisen den ihnen geheiligten, unvollendeten Bau schützend und abwehrend in ruhiger und würdiger Haltung. — Weiter rechts von dieser Gruppe, auf dem vorletzten Blatte, erblicken wir eine andere, für Köln nicht minder bedeutsame Erscheinung, in der der herrschenden Sitte gemäss reich gekleideten und gekrönten Gestalt der Kaiserin Agrippina, des Germanikus Gemahlin, als Begründerin von Kölns Grösse, Macht und Ansehen, als eifrige Verschönerin der Stadt, auf die sie selbst ihren Namen übertragen hatte, mit Bangeräthen, wie Hammer und Winkelmass versehen. Auch ihr zur Seite hält ein geflügelter Knabe eine Tafel mit folgender Inschrift:

„Agrippina Imperatrix hanc urbem restauravit.“ [2])

Den Schluss dieser Darstellungen macht die halb römisch, halb mittelaltrig gekleidete Figur des Marzellus, der Sage nach geehrt als Volksheld und Begründer der Freiheit Kölns. Der Gestalt des Agrippa entgegengesetzt, dieser entsprechend ebenfalls als Schildhalter gedacht, hält sie wie jene in der einen Hand die flatternde Fahne, in der anderen jedoch das spätere Stadtwappen (mit den drei Kronen). Auf der, dieser Figur beigegebenen grösseren oblongen Tafel, die wie die übrigen von Genien getragen wird, lesen wir die Worte:

„Per medios quondam Marsilius irruit hostes, ut ligna e silvis nostram transferret in urbem.“ [3])

Ein von drei geflügelten Knaben gehaltenes langes schmales Band, welches über die Mitte des ganzen Prospektes sich hinzieht, trägt die Aufschrift: *Colonia*, welcher gegenüber, den unteren Rand des Blattes füllend, die mit grosser Schrift gedruckten Worte:

O felix Agrippina, nobilis Romanorum Colonia

verzeichnet sind.

Was die Ausführung dieser sämmtlichen Figuren betrifft, so gehört sie freilich nicht mehr der reinen, stylvollen Dürer'schen Holzschnittperiode an, dennoch zeigt sich in ihnen, trotz der schon mehr manirirten, rundlichen Behandlungsweise der Formen, jener kräftige Nachhall, der noch den meisten bedeutenden Holzschnittwerken aus dieser Zeit eigenthümlich ist und der sie von den mehr handwerksmässigeren Arbeiten, wie sie diese Periode gleichfalls schon hervorbrachte, auf würdige Weise unterscheidet. Unter diesem, so reich ausgestatteten, gleichsam durch die Sage belebten Horizont, breitet sich das ganze, mächtige und allgemeinen Reichthum verkündende Panorama der einst so gewaltigen und noch jetzt durch seine Bauwerke imponirenden Stadt.

Wir überblicken dieselbe, vom Beyenthurm bis zur Kunibertspforte, in ihrer ganzen Ausdehnung, und erhalten dadurch ein vollständiges und getreues Abbild ihrer äusseren eigenthümlichsten Beschaffenheit noch aus der Glanzperiode der Stadt, in der sie ausser den übrigen städtischen Bauten dreissig Collegiat- und Pfarrkirchen, zweiundzwanzig Klöster und über hundert Kapellen zählte. So erblicken wir denn auch auf diesem Prospekt allein vierzig durch Täfelchen besonders bezeichnete Kirchen, von denen fast die Hälfte nicht mehr vorhanden ist, wie denn auch die drei auf dem Plan in gleicher Weise bezeichneten Kapellen bereits abgetragen sind.[1]) Aber nicht nur die kirchlichen Gebäude sind durch Namen bezeichnet, auch andere grössere städtische Bauten werden namentlich aufgeführt und sowohl der Beyenthurm wie das Kaufhaus (Gürzenich) u. s. w. mit gleicher Genauigkeit behandelt. Ja, bis auf die einzelnen Thore und Pforten erstreckt sich diese Gewissenhaftigkeit des Zeichners und gerade hierdurch erhält das Ganze ein hohes topographisches Interesse, wie es selten in solcher Weise bei ähnlichen Arbeiten aus so früher Zeit angeregt und befriedigt wird. (Schluss folgt.)

1) „Christus war noch nicht geboren, als der edle Markus Agrippa begann diese Stadt zu erbauen.“ — Die, über der jetzt verwitterten am Gürzenich befindlichen Gestalt des Agrippa, nicht mehr lesbare Inschrift lautete:

„Der herrliche Markus Agrippa eyn heydensch man
Vur gotz geburt Agrippinam nu Coelne began.“

2) „Kaiserin Agrippina stellte diese Stadt wieder her.“

3) „Marsilius stürzte einst mitten durch die Feinde, damit er aus den Wäldern Holz in unsere Stadt brächte.“ — Auch seine Gestalt findet sich über dem zweiten Eingange des Gürzenich, nicht minder verstümmelt als jene des Agrippa; ihre Ueberschrift lautete:

„Marsilius heyden ind der sere stoultze
Behielte Coelne ind siy voiren tzo houltze.“

Der Inhalt dieser Worte bezieht sich auf eine örtliche Sage, vergleiche „Chronika van der hilliger Stat Coellen“, 1499. Blatt: XLIX. b.

1) Siehe das angeführte Werkchen p. 23.

Zeitung.

Berlin, im April. In den Ateliers von G. Bläser und H. Schievelbein wird an einem $4\frac{1}{2}$ Fuss hohen Relief gearbeitet, welches in Thon gebrannt werden und ein neu erbautes Eingangsthor in Sanssouçi schmücken soll. Die Darstellungen sind theils historischer, theils allegorischer Natur. In Bläser's Werkstatt sahen wir die Marmorhermen von Ariost, Tasso, Dante und Petrarka, ebenfalls für Sanssouçi bestimmt und zu der Reihe von 24 Dichtern aller Nationen gehörig, die der König dort aufstellen lässt. — Eine sehr artige und humoristische kleine Arbeit, die der Künstler eben in Gyps ausgeführt hatte, stellt einen lustigen Trinker vor, der in der einen Hand ein gefülltes Champagnerglas, in der andere einen Blumenstrauss, mit fliegenden Rockschössen voll Wonne auf einer rollenden Tonne dahertanzt. Er ist sehr glücklich. Er kann auch als Gratulant gelten und wir hören, dass dieses Amt Ursache zu seiner Entstehung gewesen ist. Von einer anderen Skizze des Künstlers, einen Afrikaner zu Pferde mit einem geraubten Mädchen und im Kampfe mit einer Schlange, reden wir später ausführlicher.

W. **Amsterdam**, im Febr. Am 19. Februar, dem Geburtstage des Königs, an welchem Tage der Verwaltungsrath der

Akademie der bildenden Künste seine Jahresversammlung zu halten pflegt, den Zöglingen Preise, Medaillen oder Lobeserhebungen spendet u. s. w., legte der Maler J. A. Krusemann seinen Posten als Mitdirektor der Akademie, welchen er zwanzig Jahre bekleidet hat, nieder. Ich will es nicht entscheiden, ob der Einfluss des Hrn. Krusemann, welcher, wiewohl tüchtig und sehr beliebt im Modeportrait, einem etwas vagen Idealismus huldigt, ein durchaus günstiger auf die bereits herangeblühte und noch heranblühende jüngere Künstlergeneration gewesen. Nichtsdestoweniger hat dieser Künstler, sowohl durch seine akademischen Reden, als auch durch mancherlei künstlerische Versuche auf das nothwendige Studium der Antike und der klassischen Kunstepochen hingewiesen. Im Allgemeinen hat man vielfach in öffentlichen Blättern der Akademie ihre verhältnissmässig geringen Erfolge in Heranbildung ausgezeichneter Künstler zum Vorwurf gemacht, und noch unlängst machte ein einsichtsvoller Beurtheiler im „Handelsblad" die Bemerkung, dass die jungen Künstler erst dann etwas zu leisten anfingen, nachdem sie sich allen akademischen Einflusses entschlagen. So wahr diese bittere Bemerkung auch sein mag, so kann jener Vorwurf doch nicht allein dem Lehrerpersonal der Akademie, dem es durchaus nicht an tüchtigen Kräften fehlt, zur Last gelegt werden. Der Grund dafür liegt eher in der ganzen Geschmacks- und Geistesrichtung der holländischen Nation und in der Saumseligkeit der Regierung, welche Nichts thut, eine höhere Stimmung hervorzurufen. Eine Akademie soll und muss doch in den bildenden Künsten eine klassische Richtung erzielen, welche in der Malerei ihre höchste Blüthe in der kirchlichen und geschichtlichen Malerei findet. Was sollen aber junge Künstler beginnen, welche erst mit Mühe und Kosten ihr Talent für jene höheren Richtungen ausbilden, aber sich nachher vergebens nach einem angemessenen Wirkungskreis dafür umsehn? Die protestantischen Tempel Hollands zeigen weissgetünchte, allen Bilderschmucks baare Wände, und bei der grossen Kluft, welche Katholiken und Protestanten in Holland trennt, werden die reformirten Christen nimmer Bilder in ihre Kirchen bringen, um nur ja nicht einem katholischen „Bilderdienst" anheimzufallen; für die sonstigen öffentlichen Gebäude passende historische Gemälde malen zu lassen — und welch köstliche Vorwürfe böte die glorreiche holländische Geschichte! — hat die Regierung bislang keine Veranlassung gefunden; überdies hängen alle öffentlichen Säle voll mit den berühmten Regentenstücken aus der Glanzepoche holländischer Kunst, und diese etwas arrogante Sitte der Vorsteher öffentlicher und gemeinnütziger Stiftungen, sich in corpore malen zu lassen, ist längst zum Nachtheile der Portraitmaler abhanden gekommen. Für das Museum für Werke lebender Meister (Pavillon zu Haarlem) ist schon seit langen Jahren nichts mehr erworben. — Hat sich die holländische Regierung doch nicht einmal gemüssigt gefunden, aus der verkauften Sammlung des verstorbenen Königs auch nur ein Bild zu erstehen. Kunstvereine, welche jene höheren Kunstrichtungen befördern könnten, giebt es hier nicht oder sie sind noch zu schwach, kunstsinnige Fürsten fehlen gleichfalls und für Privatwohnungen sind monumentale und ernste geschichtliche Gegenstände, die nothwendig einen angemessenen Maassstab erfordern, nicht anwendbar. Von der Bildhauerei, die hier am allerwenigsten Aufmunterung findet, will ich lieber schweigen. Statt nun den Akademien ihre geringen Erfolge vorzuwerfen, sollte man also viel eher fragen, warum die Landesregierung überhaupt Akademien unterhält, Konkurse eröffnet und Reisestipendien für Italien ertheilt, da unter den obwaltenden Umständen einfache Zeichnenschulen eben so nützlich und — viel wohlfeiler wären. Den jungen, für die Historie ausgebildeten Künstlern bleibt hier, wollen sie nicht als künstlerische Don Quixotte's im Reiche nie verwesentlichter Ideale schweifen, nichts Anderes übrig, als sich je eher je lieber von allen anerzogenen akademischen Fesseln zu befreien, um sich in den untergeordneteren Fächern irgend eine mehr einträgliche naturalistische Domaine zu erkämpfen. In der That sind alle ausgezeichneten holländischen Künstler von Rembrandt bis auf Pienemann, von Ruisdael bis auf Schotel und Schelfhout naturwüchsige Genies gewesen, die sich ohne Akademien selbst gebildet und wovon sehr viele, statt mühsamer und kostbarer akademischer Studien, ihre praktischen Vorstudien mit — dem Anstreicherpinsel machten.

Der Maler J. G. Schwartze, früher Zögling der Düsseldorfer Schule, welcher hier als Portraitmaler eine wohlverdiente Anerkennung findet, wie er denn auch bereits im Jahre 1844, wo er ein treffliches weibliches Portrait ausstellte, zum Mitglied der Akademie ernannt wurde, hat ein historisches Gemälde gemalt: „Columbus vor einer Richterjunta in Salamanka". Ich hoffe später darauf zurückzukommen.

Nach dem „Handelsblad" hat der König für gut befunden, eine goldene Medaille erster Klasse einzustellen für diejenigen Künstler, welche durch besondere Geschicklichkeit oder Verdienste gegen S. Majestät Ansprache auf die allgemeine Achtung erworben haben. Der Dekorationsmaler J. B. van Hove im Haag ist mit derselben beschenkt worden.

Schliesslich noch ein Faktum, freilich mehr kultur- als kunstgeschichtlichen Interesses. Bekanntlich ist man hier in Holland sehr weit darin gekommen, künstliche und äusserst feine Haararbeiten darzustellen, und der gemüthliche Holländer liebt es, das Haar theurer hingeschiedener Personen in der Gestalt von Urnen, Tempelchen etc. als kleine rührende Epitaphien aufzustellen. Nun hat ein Friseur nach einem englischen Kupferstich ein ganzes Haarbild auf weissem Atlas gearbeitet und dasselbe, ehe es zu der Londoner Gewerbeausstellung abging, in seinem „Salon" öffentlich ausgestellt. Da Abdera nirgends weit von Athen liegt, so strömte, wie man sich denken kann, das kunstsinnige Publikum in verhältnissmässig weit grösserer Anzahl in den Salon des „Haarkünstlers", als in den Salon der Künstlergesellschaft, wo eben Scheffer's „Christus als Vergelter" ausgestellt war — freilich nur mit gewöhnlicher Oelfarbe gemalt — und ein „Kunstliebhaber" bot sofort 1000 Gulden für den „mit Haaren gemachten Kupferstich". Der Künstler schlug jedoch diesen geringen Preis verächtlich aus, in der sicheren Hoffnung, in London eben so viele Pfunde für sein Werk zu erhalten, und hat den Entschluss gefasst, einen noch viel grösseren und schöneren „Haarkupferstich" zu unternehmen, ja er soll damit umgehen, sein schnödes Kräuseleisen mit dem Grabstichel zu vertauschen und seinen prosaischen deutschen Namen — er ist ein Deutscher! — in einen wohlklingenderen italienischen umzuwandeln, wie weiland der geniale Peter Schönfeld den seinigen in Pietro Delcampo verwandelte.

Paris. Bei der kürzlichen Versteigerung der Sammlung des Herrn Giroux, des Vaters, wurden die niederländischen Bilder, im Ganzen, weniger gut bezahlt, als die der älteren und neueren französischen Künstler. Ein J. Steen ging zu 3000 Frs., ein F. Mieris, eine Dame mit Kuchenbacken beschäftigt, für 1055 Frs., ein Wynants zu 854 Frs. und ein P. de Hoogh für 800 Frs. weg. Dagegen wurde ein Pater (eine Wahrsagerin) mit 1150 Frs., zwei Bonington (den man auch zu den Franzosen rechnen kann) zu 1021 Frs., zwei Bouchers zu 851 Frs., ein kleiner Prudhon, Amor als Verkäufer des Vergnügens, mit 310 Frs. bezahlt. (B. N.)

Kunstvereine.

Kunstverein in **München.**

Der Kunstverein in München hat im Jahre 1824 mit 275 Mitgliedern begonnen und ist im steten Wachsthum geblieben bis 1844, wo er 3161 Mitglieder zählte. Von da an nahm er Jahr für Jahr ab, so dass er 1849 mit 2815 abschloss. Das verflossene Jahr bringt uns zuerst wieder eine Steigerung in der Ziffer von 2858 Mitgliedern, eine Bewegung, die sich fortzusetzen verspricht, da die Ankäufe des verflossenen Jahres unbedenklich werthvoller waren, als die der meisten Vorjahre. Mit dem Kunstverein in Nürnberg ist eine Verbindung eingegangen worden, der zufolge gegen 50 Aktien die angekauften Kunstgegenstände zur Ausstellung nach Nürnberg gesandet werden. Die gleiche Verbindung besteht mit Augsburg und ist von Bamberg nachgesucht worden. Die laufenden Ausstellungen in München erreichten die Zahl von 984 Kunstgegenständen: 515 Oelgemälde, (43 von fremden Künstlern) 18 Miniaturen, 137 Aquarelle, (71 von fremden Künstlern) 17 Porzellangemälde, 3 Glasgemälde, 41 Cartons und Zeichnungen (darunter 8 von fremden Künstlern), 73 Sculpturen (3 von Fremden), 6 Medaillen, 14 Radirungen und Kupferstiche, 17 Lithographien, 2 xylographische Platten, 2 Galvanographien, 132 Photographien. Als Vereinsgeschenk wird eine von F. Hanfstängel gefertigte Galvanographie nach dem Columbus von Kahan vertheilt, ein mit grossem malerischen Effect ausgeführtes Blatt. Zur Verloosung am 16 Februar waren im Ganzen 109 Gegenstände angekauft, nämlich 95 Oelgemälde, 3 Aquarelle, 3 Porzellangemälde, 2 Zeichnungen, 6 Sculpturen. Unter den Oelgemälden waren 43 Landschaften, viele von bedeutendem Werth, keine werthlose. Zu den vorzüglichsten zählt ein grosses Alpenbild von Jul. Lange, ein Waldeingang von Chr. Ezdorf, eine Wintergegend von Sulzer, der Königsee von Heinlein, ein Dorf im Mondschein von Chr. Morgenstern, eine grosse Felsenlandschaft von Alb. Zimmermann, eine prachtvolle Gewitterlandschaft im Vorgebirge von Ed. Schleich etc. Unter den 6 historischen Bildern war kein gleich ausgezeichnetes; unter den 21 Genrebildern sind anzuführen Moritz Müllers Heimkehr von der Hochzeit, und ein kleines Bildchen von Enhuber: Knaben, die sich vom Vater die Erlaubniss zum Baden erbitten, entstanden offenbar aus der komischen Situation eines kleinen mit zwei grossen Rindsblasen behangenen Barfüssers. Nicht diese beiden Bilder, wohl aber viele der Genre- und Historiengemälde verrathen eine grosse Hinneigung zur belgischen Palette und Pinselführung, die sich Mancher bis zur Virtuosität zu eigen gemacht hat. Wenn in den meisten Einzelfällen nichts dagegen zu sagen ist, dass ein Künstler, dem es an eignen schöpferischen Kräften fehlt, da Raths erholt, wo sein Geschmack Befriedigung findet, so muss man doch die Richtung im Allgemeinen beklagen, da in der Regel unter der Nachahmung von Aeusserlichkeiten, von Glanz und Gewandtheit im Vortrag, die wesentlichen Güter des Kunstwerks, Gehalt, Auffassung, Anordnung, Zeichnung in Strenge sowohl als in Schönheit der Form, Charakteristik und Feinheit im Ausdruck, Wahrheit in der Empfindung, lebendige und sprechende Motivirung in der Darstellung vernachlässigt werden, nicht gerechnet, dass das Tiefere und Bleibende am Kunstwerk durch seine Originalität und organische Gestaltung bedingt ist. — Architekturbilder waren 14 unter den Ankäufen, ein Jagdschloss von Emil Kirchner, eine Partie aus Venedig von Vermeersch, eine andere von daher von Mecklenburg, eine Parthie aus der S. Lorenzkirche in Nürnberg von F. C. Mayer, u. a. m. An diese schliesst sich ein kleines äusserst brillantes Gemälde von A. v. Bayer an, das eine seltne Vereinigung von Kunst und Künstlichkeit zeigt, wie etwa ein Gedicht von Rückert, wo man im Zweifel bleibt, ob der Wohllaut des Silbenfalls und das Wunder des Reimes, oder Gedanken und Gefühl des Gesagten des Dichters eigentliche Absicht waren. Bayers Bild führt uns eine Anzahl Karthäuser bei Mondlicht in die Zelle des heil. Bruno, in dem Augenblick da dieser selig verstorben ist und das von seinem Haupt ausgehende Licht die sonst dunkle Zelle erhellt. Der Ausdruck stillen Friedens im Todten, die bewegte, staunende Theilnahme der Brüder ist mit Wahrheit und Innigkeit wiedergegeben; immer aber wird das Auge auf das wunderbare Wechselspiel des kalten Mondlichts und des warmen Heiligenscheins hingezogen und man kommt vor Erstaunen über die Virtuosität nicht zur Empfindung der Kunst. Ausserdem waren noch 8 Viehstücke und 1 Fruchtstück unter den Oelgemälden. — Unter den Aquarellen zeigen zwei kleine Landschaften von Siegfried Massmann (aus Berlin) ein sehr völliges und gesundes Talent. Von den Zeichnungen führe ich die Vertreibung aus dem Paradies von Lempenzeder an, um auf einen offenbar sehr begabten jungen Künstler aufmerksam zu machen. Schon der Gedanke, die Dreieinigkeit in drei Engeln bei dem Akt der Vertreibung darzustellen, und den einen als die verletzte Heiligkeit, den andern als die strafende Macht, den dritten aber als die begleitende Liebe aufzufassen, verräth den Genius; aber auch in der Form treten hier lebendig wirkende, ursprüngliche Kräfte auf.

Kunstausstellung in Wiesbaden.

Der Vorstand des Nassauischen Kunstvereins (Gesellschaft von Freunden der bildenden Kunst) hat beschlossen, während der diesjährigen Saison, vom 15. Juli bis 31. August, eine grössere Kunstausstellung zu veranstalten, und ladet hiermit alle Künstler von nah und fern ein, unter nachstehenden Bedingungen ihre Kunsterzeugnisse zu derselben einzusenden:

1. Die Ausstellung, welche in den geräumigen Concert-Sälen des Theatergebäudes stattfindet, wird den 15. Juli geöffnet und den 31. August geschlossen.
2. Die schriftlichen Anmeldungen zur Betheiligung werden bis zum 15. Juni erwartet; die Kunstwerke selbst müssen bis zum 1. Juli eingegangen sein.
3. Zugelassen werden Gemälde, Zeichnungen und plastische Kunstwerke, letztere jedoch nur nach vorher eingeholter Zustimmung der Ausstellungs-Commission.
4. Die eingesandten Kunstwerke müssen mit genauer Angabe des Namens und Wohnorts des Künstlers, sowie des Verkaufspreises, falls sie nämlich verkäuflich sind, begleitet sein.
5. Für die Verpackung bei der Absendung werden die Herren Künstler selbst Sorge tragen. Die Verantwortlichkeit für die Erhaltung u. s. w. der eingesandten Kunstwerke kann für den Nassauischen Kunstverein erst dann eintreten, wenn solche unbeschädigt hier eingetroffen sind, weshalb die Ausstellungs-Commission oder einzelne Mitglieder derselben bei der Auspackung gegenwärtig sein werden. Für Beschädigungen während des Transports sind wir nicht verantwortlich.
6. Die Transportkosten fallen dem Nassauischen Kunstverein zur Last; wir bitten jedoch, wo möglich, die billigsten Transportmittel, namentlich Dampfschiffe und Eisenbahnen zu wählen.
7. Alle Briefe bitten wir an den Vorsitzenden der Ausstellungs-Commission, Herrn Dr. Busch, mit dem Zusatz: „Kunstausstellung betreffend“ zu adressiren.
8. Die einzusendenden Kunstwerke selbst sind an die Agentur entweder der Kölnischen oder der Düsseldorfer Dampfschifffahrts-Gesellschaft dahier zu adressiren.

Wiesbaden, den 28. Februar 1851.

Der Vorstand der „Gesellschaft von Freunden bildender Kunst“
Ph. Leyendecker, Direktor; **Keck**, Sekretär;
Dr. Busch, Vorsitzender der Ausstellungs-Commission.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 16. Sonnabend, den 19. April. 1851.

Photographie auf Glas.

Eine neue Vervollkommnung auf dem Gebiete der Lichtbilderverfertigung, die ein Franzose, Hr. Mayell, nach England hinüber gebracht hat, besteht darin, photographische Negativ-Bilder auf Glas hervorzubringen und diese dann, vermittelst einer Linse in vergrössertem Maassstabe auf Papier zu übertragen. Die von Hrn. Mayell mitgebrachten Proben werden in Hyde-Park mit zur Ausstellung kommen, sein Verfahren aber hat er, auf alle Patentirung verzichtend, im „Athenäum" veröffentlicht. Wir theilen es weiter unten mit.

Der Werth dieses Verfahrens wird erhöht durch die Möglichkeit das Bild zu vergrössern, so dass ein Reisender seine aufzunehmenden negativen Bilder in so kleinen und bequemen Dimensionen machen kann, wie er will. Ausserdem sollen die auf diesem Wege erzeugten Typen eine ganz besondere Klarheit und Schärfe in den Umrissen architektonischer Gegenstände zeigen. Eine Ansicht des Porticos der Madeleine in Paris, von der Rue Royale aus gesehen, wird als ganz ausserordentlich in seinen, durch ein Vergrösserungsglas geprüften, Details beschrieben, die Basreliefs des Gibelfeldes, der Fries, die Capitelle, die Inschriften, Alles ist bis in's Kleinste genau wiedergegeben. Die Pforte St. Denis ist ein anderes Beispiel getreuer Abspiegelung selbst bis zu den geringfügigsten Punkten an der Inschrift „Liberté, Egalité, Fraternité". Besonders anziehend durch vielfache Entwickelung von Einzelheiten soll eine Ansicht des Zeughauses sein. Der Vordergrund mit seinen aufgethürmten Kugeln, Kanonen-Laffeten und der dabei thätigen Mannschaft sei gerade geeignet gewesen, die Treue dieses empfindlichen Mediums zu bestätigen. Die Verfahrungsart, um negative Bilder auf Glas zu gewinnen, ist folgende:

Man nimmt zuerst das Weisse von einem frischen Ei und schlägt es mit 10 Tropfen einer gesättigten Auflösung von Jodkalium, lässt es dann 6 Stunden an einem staubfreien, mässig warmen Ort (etwa 60° F.) stehen. — Dann nimmt man ein Stück Spiegelglas, 8 zu 6 Zoll gross, mit abgerundeten Kanten und reinigt es, indem man beide Seiten mittelst eines Stücks Baumwolle mit concentrirter Salpetersäure reibt, dann wäscht man es mit Wasser gut ab und trocknet es. Was nun die Rückseite werden soll, bezeichnet man mit einer Oblate, bestreut die Vorderseite mit einer mässigen Quantität von feinem Tripel, feuchtet diesen mit einigen Tropfen einer concentrirten Auflösung von kohlensaurem Kali an und reibt damit die Oberfläche 5 Minuten lang stark, dann mit trocknem Tripel, endlich mit reiner Baumwolle, um alle Stäubchen zu entfernen. — Nun wird in die Mitte der Rückseite eine Gutta-Percha-Kugel als Handhabe befestigt, das präparirte und durch eine reine Leinwand geseihete Eiweiss wird mitten auf die gereinigte Seite der Glastafel gebracht, man lässt es umherlaufen, bis die Oberfläche ganz bedeckt ist, lässt es auch in die vier Ecken laufen, entfernt aber nachher jede Erhöhung, die sich dort etwa gebildet hat. Man macht die Gutta-Percha-Handhabe los und legt die Glastafel auf eine andere durch eine Wasserwaage geebnete Glasplatte an einen vollkommen staubfreien und mässig warmen Ort. Dieses mit Eiweiss und Jod präparirte Glas lässt sich beliebig lange aufbewahren und kann bei Tageslicht gemacht werden. — Geht man nun an die Ausführung, welches nur bei gelbem Lichte geschehen kann, so löse man 50 Gran salpetersaures Silberoxyd in 1 Unze destillirten Wassers und 120 Gran concentrirter Essigsäure, giesse diese ganze Auflösung in ein Waschbecken oder eine flache Porzellan-Schüssel, ein wenig grösser, als die Glastafel, setze das eine Ende der präparirten Glastafel in die Auflösung; mit einer Federpose unterstützt man das obere Ende derselben und lässt sie dann plötzlich in die Auflösung fallen, indem man sie etwa 10 Sekunden auf- und niederhebt; dann nimmt man sie heraus und legt sie mit der Vorderseite nach oben in eine halb mit destillirtem Wasser gefüllte Schüssel; man lasse das Wasser zweimal über die Oberfläche gehen, nehme die Glasplatte heraus und stelle sie zum Trocknen auf; nun ist sie für die Camera fertig und erhält sich in diesem Zustande 10 Tage, natürlich im Dunkeln und an einem mässig warmen und trocknen Ort. — Die Auflösung kann in eine Flasche von grünem Glase gethan und auf's Neue gebraucht werden, nur muss man dann und wann einige Tropfen Essigsäure hinzufügen und sie im Dunkeln aufbewahren. Die Exposition in der Camera zwischen 4 und 10 Minuten, je nach der Lichtzuströmung und der Oeffnung der Linse. — Nun zur Hervorrufung des Bildes. Man legt das Glas, die Vorderseite nach oben, auf eine Unterlage mit Stellschrauben, um es waagerecht zu machen, giesst eine concentrirte Auflösung von Gallussäure über die Oberfläche; das Bild wird zwischen ½ und 2 Stunden herauskommen. Es ist am besten eine geringe Hitze anzuwenden, nicht mehr als 10° F. über die Temperatur des Zimmers, wenn dasselbe 60° hat. Sollte das Bild noch schwach sein, so giesse man die Gallussäure ab, wasche

den Abdruck mit Wasser und giesse gleiche Quantitäten, sowohl von der oben erwähnten Lösung von salpetersaurem Silberoxyd und Essigsäure, als auch von der Gallussäure, halb mit Wasser verdünnt, darüber. Dann wird sich das Bild rasch entwickeln, man wasche es gut in drei verschiedenen Wassern, befestige es mit unterschwefligsaurem Natron folgendermaassen: 3 Drachmen von dem unterschwefligsauren Natron zu 1 Unze Wasser. Man lasse das Bild so lange in dieser Auflösung, bis alles Gelbe vom Jod verschwindet, wasche es gut, stelle es auf zum Trocknen und es ist fertig. — Eine Hauptsache ist, dass das Ei frisch und das Glas rein sein muss, sonst wird das Eiweiss beim Befestigen abspringen. — Es ist gut, alle Gefässe nach dem Gebrauche mit Salpetersäure und dann mit Wasser zu waschen. Gegen Staub muss jede Vorsicht gebraucht werden. Das Weisse von einem Entenei ist empfindlicher, als das von einem Huhn und neuere Versuche geben fast die Gewissheit, dass das Weisse von einem Gänseei noch sensitiver ist, als jene beiden.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

Auguste Gendron. — Gérome. — Claudius Jacquand. — H. Delaborde. — E. J. Lafon. — Ch. Timbal. — E. A. Damaresq. — O. Tassaert. — A. Bigand. — T. Johannot. — H. Vernet. — F. Winterhalter u. A.

Auguste Gendron, der vor einigen Jahren mit seinem „Tanz der Willis" entschiedenen Beifall geerntet und seitdem Schule gemacht hat, ist dieses Jahr mit drei Gemälden erschienen. Das erste, das nach kurzer Zeit schon wieder vom Salon verschwunden war, stellt einen Tanz der Horen vor. Reizende Formen, anmuthige Stellungen und ein gefälliges, ganz helles Colorit zeichnen dieses Gemälde aus, das als Vorbild für grosse Porzellanvasen bestimmt, für die Manufaktur von Sèvres, in Form eines Frieses ausgeführt war. Die „Nereiden" desselben Künstlers sind eine Reminiscenz seiner „Willis". Sein „Menschenopfer", von einer Druidin auf hohem Felsenaltar vollbracht, ist die Ausgeburt eines wirren Fiebertraumes, doch im Einzelnen nicht ohne eigenthümliche Schönheiten. Der michelangeleske Styl der Zeichnung aber, den G. in diesem Bilde verfolgt, könnte ihn wohl auf Abwege führen.

Ich gehe nun zu einem Künstler über, der zum erstenmale 1847 mit einem Gemälde auftrat, das in Lebensgrösse einen griechischen Knaben und ein Mädchen, den Kampf zweier Hähne zusehend, vorstellte. Das Sonderbare des Gegenstandes, noch mehr aber der auffallende Styl der Darstellung, der mit eigenthümlichem Geschmack den griechischen Thongefässen und der pompejanischen Wandmalerei entnommen war, lenkten die Augen der Kritik auf den jungen Künstler, dessen Name mit einem Male populär wurde. Der ruhige Beobachter aber erkannte in dieser ersten Schöpfung schon die deutlichen Spuren der Verbildung, und die späteren Compositionen Gérome's erschienen, trotz grosser Schönheiten, als Treibhauspflanzen, als Nachbildungen, bald antiker, bald raphaelischer, bald ingres'scher Malereien. So glaubt man denn auch, auf den ersten Blick, bei Betrachtung des „Innern eines griechischen Hauses" auf der diesjährigen Ausstellung ein Seitenstück zu Ingres' „Stratonice" zu sehen. Bald aber verräth sich die Nachahmung, indem mehr die Aeusserlichkeiten und die Fehler des Ingres'schen Styls, als seine Schönheiten, seine wahre Empfindung, sein Adel und sein feiner Sinn für die Reinheit der Linien darin sichtbar wird. Die oben angeführte Benennung ist ein Euphemismus, denn die dargestellte Ansicht ist die eines Lupanar. Vier Mädchen zeigen sich dem Beschauer, völlig unverschleiert, in verschiedenen Stellungen die wollustmatten Glieder dehnend; ein junger Mann und eine Alte, im Abschliessen des Handels begriffen, lassen keinen Zweifel über die Natur dieses „Innern" übrig, und das verletzte sittliche Gefühl, dem der bequeme Vorwand des Griechenthums nicht genügend erscheinen kann, um jede Ausschweifung der Einbildungskraft zu rechtfertigen, stimmt auch das ästhetische Urtheil nicht zur Milde. In der That ist aber auch der Missgriff des Künstlers ein doppelter; denn statt sich mit der reinen Schönheit der griechischen Plastik zu begnügen, hat er einerseits an die Typen der ältesten etrurischen Vasen, andererseits an die Normalschönheit und Eleganz der modernen Hetären sich gewandt, und zwischen diesen beiden Extremen die goldene Mittelstrasse verfehlt. Ausserdem hat er sich unnatürliche Verrenkungen der Glieder und Uebertreibungen der Formen erlaubt, die einer gesunden Ansicht von Styl schnurstracks zuwiderlaufen. Ungerecht aber wäre es, das archäologische Verdienst in der scharfgezeichneten, reichen und geschmackvollen Architektur dieses griechischen Gemaches, so wie in dem sämmtlichen Geräthe, den Verzierungen, den Stoffen u. s. w., ungerecht, das malerische Verdienst der sorgfältigen zierlichen Behandlung und der klaren Färbung dieses Bildes verkennen zu wollen.

Ein zweites Bild dieses Künstlers, „Erinnerung aus Italien", zeugt von Geschmack in der Anordnung und von Stylgefühl; doch ist es in der Farbe hart, in den Umrissen wie abgeschnitten, und die Schärfe und Bestimmtheit der Zeichnung artet in Trockenheit aus.

Claudius Jacquand, bekannt durch seine geschichtlichen Genrebilder, seine Darstellungen aus dem Mönchsleben u. s. w., darin er sich als Nachahmer P. Delaroche's und vorzüglich geschickt in Behandlung mittelalterlicher Geräthschaften und in sorgfältiger Ausführung der Nebendinge zeigt, hat, ausser mehreren Porträts, einen „Heiland auf dem Wege nach Golgatha" ausgestellt, ein Vorwurf, der seinem Talente nicht zusagt. Mehr Lob verdient sein „Bildniss von Jung-Bahadoor-Sing, erstem Minister und Oberbefehlshaber der Truppen von Nipaul", ganze Figur, in Lebensgrösse. Die schlanke, hagere, feingegliederte Gestalt, in steifer, doch sicherlich wahrer und charakteristischer Haltung, hat etwas Feines im Ausdruck der Gesichtszüge, etwas höchst Entschiedenes im ganzen Wesen und das feierlich Würdige und Imponirende, das den Orientalen auszeichnet. Trefflich behandelt sind die Einzelheiten des reichgestickten Costüms. Das kalte Blau der Berge aber und der trübe Himmel bilden einen unglücklichen Hintergrund.

Von einigen weniger bekannten Künstlern sind religiöse Gegenstände, im Gedanken oder wenigstens in der Auffassung neu, dargestellt worden. Unter dem Titel „Christus ergiebt sich in sein Leiden", stellt Henry Delaborde den Heiland im Garten Gethsemane vor, wie er aus den Händen des Engels den Leidenskelch annimmt. In diesem feierlichen Augenblicke gehen vor dem Blicke des Erlösers die menschliche Verworfenheit und Sündhaftigkeit, und die Verkörperung all der Laster und Vergehen vorüber, um deretwillen er den Tod erleiden muss. In grösserm Maasse als dieses Bild und über Lebensgrösse ausgeführt, auch in künstlerischer Beziehung es weit überragend, ist Emile J. Lafon's „Heiland". Christus, in knieender Stellung, umfasst das auf den Pfahl gestützte Kreuz, darunter Dornenkrone, Geissel und Rohrscepter liegen; sein unter den Streichen der Henkersknechte vergossenes Blut färbt den Boden. Der Heiland, von unendlicher Milde im Ausdruck, ist in tiefschmerzliche Betrachtung versunken über den bevorstehenden Opfertod, der sein grosses Werk krönen soll. Der Faltenwurf des Gewandes ist edel und einfach; die Färbung ist zart, die Behandlung weich, es ist ein Bild aus Einem Gusse,

die Schöpfung eines dem Lesueur verwandten Geistes. — Im rein klassischen Styl der strengen Linie, doch nichts weniger als kalt, ist Charles Timbal's „Greisenalter des Evangelisten Johannes", der, auf einem Ruhebette sitzend, die Glieder der Gemeine lehrend um sich versammelt. Die Composition dieses Bildes ist durchdacht, der Ausdruck der Köpfe sprechend und edel, die Färbung lebhaft und wahr.

Mehr durch äussere Eigenschaften, obschon das geistige Element keineswegs ganz abwesend ist, glänzt Edouard Armand Dumaresq' „todter Christus". Der Kopf des Heilands ist von grosser Schönheit; der ausgestreckte Leib, von sehr edlen Formen, verräth in Zeichnung und Modellirung eine Meisterhand, wie nicht minder die Behandlung des Leintuches, darauf der Leichnam ruht. Vorn liegen Dornenkrone, Becken und Schwamm; im Hintergrund hat der Künstler eine Aussicht auf das Meer eröffnet.

Auch Jule Jollivet hat einen „todten Christus im Schoosse der Jungfrau" dargestellt, eines der besseren Bilder von feierlichem Ton und kräftiger Färbung in der grauen Harmonie.

Octave Tassaert, ein Künstler, dessen schwermüthigem Geiste die Bilder menschlichen Jammers, doch in milder elegischer Fassung, zusagen, hat sich verleiten lassen, unter dem Titel „Himmel und Hölle" ein Bild auszustellen, in der Art des Rubens'schen Engelsturzes, wo menschliche Verworfenheit und die Strafen, die ihrer harren, sich im Vordergrunde vor dem Blick ausbreiten; eine Darstellung, mit der die Seligen im Hintergrunde nicht aussöhnen können, so wenig als grosse malerische Verdienste. — Weit vorzuziehen ist desselben Künstlers „unglückliche Familie", ein Bild, das von tiefer und wahrer Empfindung eingegeben, mit malerischem Sinn, von gewandter Hand ausgeführt, seine Wirkung nicht verfehlt.

„Der Schnee bedeckte die Dächer; ein eisiger Wind schlug gegen das Fenster dieser engen und kalten Wohnung; eine alte Frau wärmte an einer Kohlenpfanne ihre blossen, zitternden Hände. O, meine Mutter, sprach das junge Mädchen, du bist nicht immer in dieser dürftigen Lage gewesen.... Und die alte Frau sah das Bild der Mutter Gottes an, und das Mädchen schluchtzte..... Kurze Zeit nachher sah man zwei weibliche Gestalten, strahlend wie selige Geister, gen Himmel sich erheben."

So lautet der Text zu der ergreifenden Composition dieses Bildes.

Noch müssen wir in Kürze einige Bilder religiösen Inhalts, sämmtlich in Lebensgrösse und im grossen Saal hängend, besprechen. Eloi-F.-Féron's „Gefangennehmung Christi im Oelgarten" hat viel malerisches Verdienst; die nächtliche Beleuchtung ist von schlagender Wirkung, aber die ganze Auffassung ist so profan, die heiligen Personen sind im Charakter so weit entfernt von den überlieferten Typen, dass man sich mit dieser Darstellung nicht befreunden kann. Petrus steht ganz vorne, sein Schwert ziehend, in Haltung, Charakter und Ausdruck das vollständige Bild eines Verschwörers oder des Verräthers in einem Melodrama.

Auguste Bigand, in Versailles, ein Maler nach Art der Naturalisten des 17. Jahrh., stellt unter dem Titel: „Christliche Liebe" den heil. Martin vor, seinen Mantel mit einem Armen theilend. Dieser Gegenstand ist für den Künsler ein Vorwand, den Gegensatz eines jungen stattlichen Ritters und seines Gefolges mit zerlumpten Bettlern und Krüppeln, mit Weibern und Kindern auszumalen.

Adolphe Brune's „Marter der heil. Catharina"; Alex. Cabanel's „heil. Johannes der Täufer"; P. Franque's „Himmelfahrt der Jungfrau"; Marcel Verdier's „heil. Laurentius"; F. G. L. Tabar's „heil. Sebastian, Märtyrer"; Charles Dugasseau's „schmerzensreiche Mutter"; Al. M. Colin's „Christus am Kreuze", den alten Meistern nachgebildet, die dieser Künstler viel studirt hat; endlich J. L. E. Paille's „Christus im Grabe", verdienen erwähnt zu werden. P. A. Jeanron, der ehemalige Direktor der National-Museen, auf den wir noch zurückkommen werden, hat eine Flucht nach Aegypten genreartig behandelt; die Hauptsache ist die felsige Landschaft, von kräftiger Behandlung, grossem Charakter und gewandter Pinselführung.

Tony Johannot, ein Künstler von Verdienst und grosser Thätigkeit, der nur leider durch die vielen Zeichnungen für illustrirte Bücher zu einer etwas flüchtigen Manier verleitet worden ist, hat sechs Bilder ausgestellt, darunter ein „Tod des heiligen Paulus, des ersten Einsiedlers". Diesem Bilde fehlt es nicht an trefflichen Motiven. Der Löwe, der dem sterbenden Heiligen die Füsse leckt, ist ausgezeichnet in der Bewegung und im Ausdruck der Ergebenheit. Dem Kopf des Heiligen selbst gebricht es aber an Adel; man sieht darin zu sehr das Modell. Die Färbung ist zu schillernd und bunt. Das beste Bild Johannot's ist „eine von der Falkenjagd zurückkommende Gesellschaft", am Meeresufer haltend. Der Künstler befindet sich hier ganz in seinem Elemente und entwickelt die ihm eigenthümliche Eleganz der Formen, Natürlichkeit der Composition, Lebendigkeit der Bewegung und gewandte Behandlung.

Felix Barrias, der sein fünftes Jahr auf der französischen Hochschule der Kunst in Rom vollendet hat, bekundet in seinem „Verbannten des Tiberius" ein wahres Talent, das zu grossen Hoffnungen berechtigt, wenn nicht wie so häufig, die Zeichen trügen. In den lebensgrossen Gestalten der auf die See verstossenen Bewohner von Caprea, wo der finstere Despot seinen Sitz aufgeschlagen, drücken sich, in feinen psychologischen Abstufungen, die Gefühle der Rachsucht, der Verzweiflung und der Ergebung aus. Eine Gruppe, inmitten des Schiffes stehend, die Arme ausgestreckt nach dem Palast des Tyrannen, der die Felsenhöhe der Insel krönt, bricht in lebhafte Verwünschungen aus. Ein Paar Liebender oder Neuvermählter, im Gefühle ihres stillen Glückes, das keine äussere Gewalt ihnen rauben kann, versinkt in gänzliches Vergessen der Aussenwelt. — In den irren Blicken einer grade vor sich hinstierenden jungen Frau aber liest man die in der Selbstvergessenheit des Wahnsinns nahende Erlösung.

Wenn ich nun noch L. Boulanger's „Schmerz der Hecuba" (nach Dante), Blagdon's „Andrea Vesalio in Padua" (einen Leichnam vom Galgen abnehmend) Ch. Herbstboffer's kolossalen „Daniel in der Löwengrube"; Tony Zoo's „Tod" (nach Horazens *pallida mors etc.*), alle vier an Uebertreibungen und schwerer Versündigung gegen den Geschmack leidend; ferner Bomdier's „Tod des Zurbaran", P. Ch. Comte's „Besuch Carls IX beim Admiral Coligny", und Karl Müller's (nicht zu verwechseln mit Charles Müller) „römischen Carnaval" angeführt, so glaube ich sehr wenige von einiger Bedeutung übergangen zu haben.

Unter den Porträts, deren wir einige der gelungensten schon erwähnt haben, ist nun zu allererst anzuführen: Horace Vernet's „Porträt des Prinzen Louis Napoléon, Präsidenten der Republik". Er ist zu Pferde dargestellt, in Begleitung des General's Changarnier und mehrerer Officiere. Dieses Bildniss ist schon vorigen Sommer im Palais national ausgestellt gewesen, und die dargestellte Person nicht minder als der Name des Künstlers sicherte ihm die lebhafte Theilnahme des Publikums. Die Critik findet aber in diesem Bilde wenig Besonderes herauszuheben, denn der Meister hat uns, zumal in den letzten Jahren, so verwöhnt, dass wir von ihm nichts Anderes als Vortreffliches erwarten. Diesesmal aber scheint ihn sein Modell nicht inspirirt zu haben, was auch aus der Aeusserung hervorgeht, die er gegen einen seiner Freunde that: „dieser Mann

hat einen Blick von Blei!" Auch das Pferd ist nicht ganz gelungen, und die Färbung ist kalt und unharmonisch.

Fr. Winterhalter, der Meister dieser Kunstgattung, hat seit 3 Jahren in Paris nichts mehr ausgestellt. Dagegen sind: Dubufe, Vater und Sohn, mit ihrer glatten Manier, von kalter Eleganz; Alexis Pérignon, einer der beliebtesten Porträtmaler der vornehmen Welt; J. B. Guignet, mit seiner harten Ausführung und seinem rothglühenden Colorit; J. Court, diese gefallene Grösse, der auf eine ungeheure Fläche, im Styl der officiellen Porträts des Kaiserreichs, in kalter unerfreulicher Färbung und sentimentaler (!) Auffassung, „M. Dupin die Kammer präsidirend" vorgestellt hat; Henry Scheffer, der bei allem Verdienst der gewissenhaften Zeichnung unleidlich wird durch seine saftlose Färbung in schiefergrauem Ton; L. G. Ricard endlich, der höchst ungleich, bald durch originelle Auffassung und treffliche Behandlung anzieht, bald durch Oberflächlichkeit abstösst, und andere schon genannte in fortwährender Thätigkeit. Die Zahl der Porträts ist, wie immer, auch dieses Jahr, Legion. Wie aber überhaupt in keiner Kunstgattung ein durchaus gelungenes Werk schwerer zu finden ist, — wie auffallend dies auch klingen mag, — als im Porträtfach, so sind auch hier der ganz befriedigenden Bildnisse nur wenige, und das Vortrefflichste was hierin geleistet worden ist, gehört solchen Künstlern an, die bisher die öffentliche Aufmerksamkeit wenig erregt hatten, und die sich somit in der Gunst des Publikums erst zu befestigen haben. Zu diesen rechne ich besonders L. S. Faivre Dufer und Charles Chaplin. Diese beiden Künstler haben, jeder in seiner Art, Ausgezeichnetes geleistet, der Erstere in der treuen schlichten Auffassung der Wahrheit, der strengen und geschmackvollen Zeichnung; der Letztere in der harmonischen Färbung, in der breiten und weichen Behandlung, in der Wahrheit seiner Fleischtöne und in der Sicherheit, mit der die Form in festen Zügen auf die Leinwand geschrieben ist. Das sitzende Frauenbildniss besonders erinnert in der Harmonie von Grau, Schwarz und Blassroth an Velasquez. Dagegen scheint Faivre sich Raphael in seinen Porträts zum Muster genommen zu haben. Als das trefflichste unter den neun Bildnissen dieses Künstlers betrachte ich unbedingt das in Pastell gezeichnete Köpfchen eines zwölf- bis dreizehnjährigen Mädchens, vom Profil gesehen. Keine Beschreibung kann einen Begriff geben von dem reinen und edeln Naturgefühl, mit dem der Künstler dieses anspruchslose Köpfchen wiedergegeben hat, von der Bestimmtheit der Zeichnung, von der Feinheit der Modellirung, ohne Trockenheit. Mich überkömmt eine Rührung, so oft ich dieses Bildchen sehe.

(Fortsetzung folgt.)

Der Kupferstecher der Schöpfungstage.

Nachdem bereits zwei gründliche Kenner, die Herren Sotzmann und Passavant, in den Blättern No. 10—13 und 22 des vorigjährigen Kunstblattes, äusserst schätzenswerthe Beiträge zur Kunde dieses Stechers gegeben haben, welchen Duchesne[1]) „*maître aux banderoles*" zu nennen für gut befunden hat, theile ich hier die Beschreibung eines bisher gänzlich unbekannten, in einer Privatsammlung zu Würzburg befindlichen Kupferstichs dieses Meisters mit.

Auf einem gothischen, mit vier Spitzsäulen (Fialen) verzierten Thronsessel, unter einem Baldachin, dessen beide lang herabhängende Vorhänge zurückgeschlagen und an jeder Seite von einem Engel gehalten werden, sitzt Christus, mit Heiligenschein und langem Haar, in einem weitfaltigen Talar, welcher die Füsse gänzlich bedeckt. Die Rechte ist zum Segnen erhoben und in der Linken hält Christus einen mit dem Kreuze versehenen Reichsapfel. Auf dem, mit einem gleichen Reichsapfel und am Rande dreimal mit ihs verzierten Baldachin, sind die Passions-Instrumente, wie Nägel, Lanze, Leiter etc. dargestellt. An beiden Seiten des Thronsessels sind einfache Geländer, gleichsam Barrièren, angebracht, hinter denen jedesmal ein Engel steht. Links neben dem Baldachin schweben abermals zwei und Rechts ein Engel, deren nackte Beine mit Federn bedeckt sind. Der Untere links trägt ein Spruchband mit der Inschrift: gla (gloria) patri, der obere ein gleiches mit: et filio und Der rechts eines mit: et spiritui sancto. Auf der linken Seite des Blattes, nahe am Rande, befindet sich ein senkrecht herabfallendes Spruchband mit der zweizeiligen Inschrift:

Inde seuende daghe raste got van alle werck dat hij ghemaeckt hat en gebenedide hem en heijlich maecdent

Unten in der Mitte des mit viereckigen Platten belegten Fussbodens, ebenfalls nahe am Plattenrand, steht auf einer Tafel die zweizeilige Inschrift:

Septimo die requievit deus ab omi opere quod patraret sanct (ificavit[1]) eum et benedixit eidem . l. genesij . l.

Der Abdruck ist auf mittelstarkes, nicht glattes Papier gemacht. Das Papierzeichen besteht in einem Schilde, über welchem der obere Theil eines Bischofstabes sichtbar ist. In dem, mit keiner heraldischen Figur versehenen Schilde, erblickt man ein aus vier oder fünf Buchstaben bestehendes Wort, von welchen jedoch leider nur ein r in der Mitte zu erkennen ist. Vielleicht ist hier ein Ortsnamen oder jener der Papierfabrik angegeben.

Die Stichart besteht in kurzen, engen Strichelungen, welche blos von wenigen tieferen Schattenstellen verworren gekreuzt sind. Diese Schattenstellen haben mitunter das Ansehen, als ob sie in Schwarzkunst schwach überarbeitet wären, was jedoch nur durch die feine, enge und nicht besonders scharfe Schraffirung hervorgebracht ist.

Der blasse Abdruck scheint mit dem Reiber gemacht zu sein. Zeichnung und Composition tragen offenbar den Eyckschen Schulcharakter und der Dialekt auf dem Spruchbande weist nach den Niederlanden, nicht Holland hin.

Dieser Stich wurde, wie jener ähnliche mit der Darstellung des h. Hieronymus, im Besitze des Städel'schen Instituts zu Frankfurt[2]), ebenfalls in einem Druckwerke eingeklebt, in Würzburg gefunden. Derselbe gehört offenbar zu jener Folge der sieben Schöpfungstage, von welcher sich der fünfte Tag, mit der Erschaffung der Thiere und Vögel, im Besitze der k. Kupferstichsammlung zu Berlin und ein anderer, den zweiten Tag darstellend, im Kupferstichkabinet zu Dresden befindet und von Heinecken in den neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, S. 297 No. 3, beschrieben ist.

Die Höhe des Stichs beträgt 8 Zoll 7 Linien, die Breite 6 Zoll 9 Linien *(pied du Roi)*; mithin ist die Grösse bis auf eine Linie in der Höhe und Breite dem Berliner Blatt entsprechend, indem dies 8 Zoll 8 Linien und 6 Zoll 10 Linien misst. Diese unbedeutende Differenz mag entweder ursprünglich vorhanden gewesen, oder vielleicht durch das Aufkleben in den Buchdeckel, in Folge der Spannung des Papiers, erzeugt worden sein.

C. Becker.

1) Voyage d'un Iconophile. Paris 1834. p. 158. 222 et 377.

1) Das Eingeklammerte ist ausgerissen.

2) Deutsches Kunstblatt 1850. No. 22. S. 173.

Holzschnitt.

Prospekt der Stadt Köln am Rhein im sechszehnten Jahrhundert; in neun Blättern nach dem berühmten Originalholzschnitt des Anton von Worms aus dem Jahre 1531 in gleicher Grösse getreu wiedergegeben von D. Levi Elkan. — Köln 1851. Commissions-Verlag von J. M. Heberle (H. Lempertz). gr. Fol. Preis 6 Thlr.

(Schluss)

Betrachten wir nun den unteren Theil des Blattes, so tritt uns hier, in der oft höchst lebendig durchgeführten Staffage, das vielbewegte städtische Leben und Treiben in seinen mannigfachsten Beziehungen entgegen. Der ausgebreitete Handel und die damit verbundene Gewerbthätigkeit dieser grosse Pflanzstadt spricht sich hier in lebendiger und frappanter Weise aus. Das zum Theil mit hölzernen oder mit massiv gemauerten Krahnen und anderen für die Schifffahrt nöthigen Einrichtungen reich ausgestattete Ufer ist der Schauplatz regsamer Thätigkeit. Neben den müssig Umhergehenden, auch im Gespräch beisammenstehenden oder sitzenden Gruppen, so wie neben den vornehmen Reitern mit ihren Hunden zur Seite, fehlt es nicht an eifrig beschäftigten Arbeitern, die theils auf den Schiffen, theils auf dem Werft zerstreut ihr Handwerk ausüben. Hier werden schwerbeladene Kähne von Zugpferden, dort von Menschen mühsam stromaufwärts gezogen. Hin und wieder halten Kärrner mit ihren, noch jetzt dort gebräuchlichen zweirädrigen Wagen, wieder andere sind beschäftigt, Waaren u. s. w. auf- oder abzuladen. Verkäuferinnen, die leeren Körbe über dem Kopf gestülpt, Wäscherinnen, am Ufer mit Trocknen und Schlagen der Wäsche beschäftigt, Bötticher, Steinmetze u. s. w., Alles zeugt von einem frischen und thätigen Leben.

Auf der, von der Dreikönigspforte bis zur Holzmarktpforte sich erstreckenden Insel erblicken wir einen Schiffszimmerplatz; hier werden theils schadhafte Böte ausgebessert, theils neue Fahrzeuge gefertigt, hier wird Wäsche gebleicht, eine grosse Wassermühle von vielen dabei thätigen Personen an das Land gezogen, und unbekümmert um das rührige Treiben nehmen Rinder und Schaafe in stiller Zufriedenheit hier ihre, vielleicht dürren Weideplätze in Anspruch. — Nicht minder belebt ist der Strom. Ausser der grossen Zahl verschieden gestalteter Schiffe, welche grossentheils nahe am Werft vor Anker liegen, oder sich mit Anstrengung der Ruderer stromaufwärts fortarbeiten, trägt derselbe wohlbesetzte Fähren und grosse, an einander befestigte Wassermühlen. Was uns hier zuerst auffällt, ist die fremdartige Bauart einiger Schiffe, deren Hintertheil aussergewöhnlich hoch und bauchigt gekrümmt ist, während das an der einen Seite daselbst angebrachte Ruder von einer Winde und am vorderen Ende ein anderes von mehreren Menschen regiert wird[1]). Ein an den Langseiten mit Wappenschilden verziertes und mit Zeltstangen versehenes Fahrzeug, das vor Anker liegt, scheint mehr zu Lustfahrten bestimmt gewesen zu sein.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen noch zwei gegen einander rudernde kleine Böte, welche sich auf dem vorletzten Blatte, etwa in der Mitte des Stromes befinden. Auf dem einen Ende des zur Rechten schwimmenden Fahrzeuges steht ein mit langem, kreuzähnlichem Stabe bewaffneter Mann. Diesem entgegen auf dem anderen Ende des zweiten Botes, in welchem sich, ausser den Ruderern, noch ein musicirender Pfeifer und Trommler befindet, steht ein Anderer in ähnlicher Haltung, und wie jener einen jedoch einfachen Stab haltend. Sowohl der Eine wie der Andere ist mit Stricken[1]) am Boote befestigt, und Beide tragen, über den Schultern hängende, grosse, mit Luft gefüllte Blasen (?), was vermuthen lässt, dass wir es hier mit der Darstellung eines sogenannten Schifferstechen zu thun haben, wie solches in jener Zeit häufig auf besondere Veranlassung Einzelner veranstaltet wurde. Eine ansehnliche Schaar von Zuschauern hat sich auf dem gegenüber liegenden Werft versammelt und die dort mit der Arbeit beschäftigten Walker thun nicht minder manchen verstohlenen Blick herüber.

Den Vordergrund des Ganzen bildet das Oertchen Deutz, welches durch die wiederholten, meist kriegerischen Zerstörungen, denen es bis in die spätesten Zeiten ausgesetzt gewesen war, zu keiner besonderen Blüthe gelangen konnte. So erscheint es denn auch hier, dürftig und mehr einem Dorfe ähnlich, aus dem sich jedoch der erst um 1583 zerstörte feste Thurm von St. Heriberts Münster noch stolz erhebt. Nicht weit davon, über dem unteren Rande des sechsten Blattes, befindet sich das bekannte Monogramm des Zeichners. —

So weit der Plan, von dem die Copie des Hrn. Elkan uns vorliegt. Was nun die Ausführung dieses Werkes betrifft, so verdient der Fleiss, mit welchem der Zeichner Aloys Weber in Köln seine gewiss schwierige Aufgabe gelöst hat, die aufmunterndste Anerkennung. Dennoch können wir nicht umhin, auf eine gewisse Sorglosigkeit, mit welcher Einzelnes copirt ist, aufmerksam zu machen, und zeigt sich diese, bei einem nur oberflächlichen Vergleiche mit dem Originalwerke[2]), besonders auffallend bei der Staffage, die auf der Copie nicht nur bei weitem weniger lebendig dargestellt ist als dort, vielmehr einige Figuren mit grosser Freiheit nachgezeichnet sind — mehrere andere aber ganz fehlen. Durch derartige Ungenauigkeiten, die bei einer näheren Betrachtung auch in den Schraffirungen, wie überhaupt in einer weniger strengen Charakteristik, z. B. des Baumschlages, so wie bei anderen, nicht unerheblichen Details zum Vorschein kommen, verliert die Copie für den engeren Kreis der Kenner und Forscher, denen es einzig um ein strenges, bis in das Kleinste getreu durchgeführtes Facsimile des Originals zu thun ist, an speciellem Interesse, indem sie diesen nur als eine ungenau behandelte Nachbildung — als ein fehlerhaft abgeschriebenes Dokument — erscheinen muss. Dabei dürfen wir jedoch nicht vergessen, dass die Unvollständigkeit des Kölner Exemplars den Herausgeber der Copie nöthigte, mehrere Blätter nach Durchzeichnungen anfertigen zu lassen, worin vielleicht für einige der berührten Mängel eine Entschuldigung liegen kann. Sehen wir jedoch von jener weniger genauen Darstellung ab, was ohnehin für den Laien von geringerer Wichtigkeit ist, indem sie den eigentlichen Inhalt der Sache nicht wesentlich beeinträchtigen kann, so bleibt stets ein Unternehmen dankenswerth und Vielen erfreulich, durch welches ein bisher gewissermaassen vergraben gewesener Schatz an das Licht gezogen und zu einem Gemeingut erhoben wird. Von diesem Standpunkte aus beurtheilt, scheint diese Copie immerhin eine gelungene Arbeit, die wir stets mit grossem Vergnügen und wahrhaftem Interesse betrachten werden.

Die übrige Ausstattung des Werkes entspricht in ihrer Einfachheit vollkommen dem Zwecke, dasselbe entweder als besondere Zimmerzierde auf einen Rahmen spannen oder in Kartenform zusammenpassend auf Leinwand aufziehen zu lassen,

1) Diese Form unterscheidet die einst gebräuchliche Construction der oberländischen Schiffe von der niederländischer Fahrzeuge, die der jetzigen Bauart ähnlich und auch auf dem Prospect vorkommen (s. obige Schrift S. 39).

1) Auf der Copie fehlen die Stricke an der rechts stehenden Figur.

2) Bekanntlich befinden sich auf dem hiesigen königl. Kupferstichkabinet zwei ausgezeichnet gut erhaltene Exemplare dieses Holzschnittes.

und hiernach bedurfte es keiner, den Preis unnütz erhöhenden eleganten Aussenseite. Der den Blättern gegebene gelbliche Ton ist der Sache um so angemessener, als er nicht nur die auf weissem Papier leicht entstehenden Härten der Federzeichnung mildert, sondern auch in etwas die den älteren Werken oft eigenthümliche Farbe des an und für sich gelblichen und durch die Zeit nachgegelbten Papiers nachahmt. — Als nicht uninteressante Beigabe ist ein auf einem besonderen Blatte abgedruckter Auszug aus dem seltenen Werke: „Mathias Quad, deutscher Nation Herrlichkeit. Köln 1609", welcher eine Beschreibung der Stadt enthält, zu betrachten.

Wünschenswerth würde es vielleicht Manchem gewesen sein, wenn ausser dieser Beschreibung auch jene den Originalausgaben angehängten gleichzeitigen Schriftstücke, denen noch kleine Portraits Karls V und Ferdinands I, wie auch mehrere Wappen in Holzschnitt vorgedruckt sind [1]), beigegeben wären, da dieselben ausser der an obige Herrscher gerichteten Dedikation des Werkes, einige auf die Stadt bezügliche Bemerkungen enthalten und wir aus ihnen sowohl den Namen des ursprünglichen Verlegers, wie auch das Jahr der Entstehung des Werkes erfahren.

H. Weiss.

Zeitung.

Ɛ **Berlin**, im April. Der Bildhauer Afinger hat das Modell zu einer 2 Fuss hohen Statue der berühmten Schauspielerin „Rachel" fast vollendet. Er wird dieselbe im Auftrage des Königs in Marmor ausführen. Ein faltenreiches, griechisches Costüm umfliesst die Gestalt der Darstellerin der Andromache. Ihr bediademtes Haupt ist sinnend vorgeneigt und wird am Kinn von dem Zeigefinger der Rechten berührt, welche mit dem Ellenbogen in der linken, unterstützenden Hand ruht. Die Biegung des Halses, der Adel der ganzen Figur und ihrer Haltung, welche durch das Gewand hindurch erkennbar ist, kurz die ganze Anlage muss höchst gelungen genannt werden und übertrifft bei weitem eine kleinere französische Statuette, welche von der Rachel existirt. — Eine andere sehr ansprechende Skizze, „Johannes den Täufer" darstellend, war so eben fertig geworden. Dieselbe ist bestimmt, 10 Fuss hoch in Sandstein für die Balustrade der hiesigen Schlosskuppel ausgeführt zu werden.

Ebenfalls im Auftrage des Königs hat der Bildhauer Stürmer die 4 Fuss hohe, höchst sorgfältig gearbeitete Gypsskizze von König Friedrich I. vollendet. Der Herrscher erscheint im prachtvollen Krönungsornat mit dem reich gestickten Königsmantel darüber, das Scepter in der Rechten, die Linke auf die zur Seite liegende Königskrone gestützt, die er zuerst in Preussen trug. Die ganze Figur ist mit grosser historischer Treue durchgeführt. — Für die Erziehungsanstalt in Rastenburg modellirte der Künstler eben das in Gyps auszuführende kolossale Brustbild des Herzogs Albrecht, welcher der Stifter jener Anstalt war.

* **Köln**. In dem Kunstleben der Rhein-Metropole herrscht keine besondere Rührigkeit. Der Dombau schreitet langsam, aber mit gewissenhafter Gediegenheit voran, und der Baumeister hat sich dahin ausgesprochen, dass er das Langhaus in drei Jahren ohne Strebewerk vollenden kann, wenn er jährlich über 100,000 Thlr. zu verfügen habe. Woher diese schaffen? Eine Möglichkeit wäre da, wenn die katholische Geistlichkeit, die im Verhältnisse bis jetzt wenig für das hohe Werk gethan hat, mit einem guten Beispiele vorangeht und tüchtig spendet. Fromme Wünsche und Worte bauen nicht — es handelt sich um die Thaler. In Köln ist der Sinn für das grossartige Werk nicht erkaltet, aber die letzten Jahre sind eben nicht wohlstandfördernd gewesen, so dass Viele jetzt mehr denn je an das eigentlich Nothwendige denken müssen. In der Dombauhütte soll jetzt eine eigne Werkstätte für die Schmuckbildnerei, Standbilder und kleineren Figuren für die fertigen Theile angelegt werden und, wie es heisst, unter der Leitung des Bildhauers Mohr, eines Rheinländers, der durch mehrere für den Dom gelieferte Arbeiten, namentlich die Statuetten am Grabe Conrad's von Hochstaden, seine Tüchtigkeit in solchen Arbeiten bewährt hat. — Unter hier lebenden Portraitmalern hat Louis Krevel, dessen Bilder sich durch feine Aehnlichkeit und naturwahre Farbenfrische besonders auszeichnen, die meisten Bestellungen, da seine Bilder allgemein geschätzt sind, und das mit Recht. Sehr fleissig ist der Graf Kalkreuth als Landschafter und liefert immer Gediegeneres. In allen seinen Bildern herrscht eine elegische Stimmung; sie sprechen an durch eine tiefgefühlte Auffassung der Natur, durch zarten Farbensinn und durch harmonische Durchführung, der alle moderne Effekthascherei fremd.

□ **Brüssel**, im März. Endlich werden wir auch ein monumentales Kunstwerk der Malerei erhalten. Prof. van Eycken hat im October vor. Jahres vom Ministerium den Auftrag erhalten, in der Kirche la Chapelle de notre Dame drei grosse Fresken auszuführen. Die Cartons, unter denen die Krönung Mariä, mit den Hauptepochen ihres Lebens, als Schmuck des Triumphbogens, der gelungenste, sind schon vollendet und in zwei Jahren hofft der Maler, der in Italien und Deutschland die Frescomalerei studirt hat, mit der ganzen Arbeit fertig zu sein. Wir dürfen Tüchtiges erwarten, denn van Eycken's Kunstrichtung ist eine sinnige, die von der Ueberzeugung durchdrungen ist, dass die Kunst ihr Heil nicht in der Sinnlichkeit finden kann. Bei ihm ist wahrhaft religiöses Empfinden die Quelle seiner Schöpfungen.

W. **Amsterdam**, im Febr. Man ist gegenwärtig damit beschäftigt, den freien Platz, wo früher die alte Börse stand (am Rokin) und der bereits gepflastert und mit einer niedrigen Schutzmauer umgeben war, vollends abzutragen, weil die alten Fundamente sich fortwährend senkten. Auf diese Art wird der Platz, den man bereits Rembrandt's-Platz nannte, weil er für das Monument bestimmt war, welches die Künstler Hollands dem Rembrandt errichten wollen, für immer verschwinden und den Wellen der Amstel preisgegeben werden. Es war ein sinniger Gedanke, dort den Rembrandt, den Kunstheros des Landes, hinzustellen, wo Jahrhunderte hindurch der Dämon des Geldes gewaltet, gleichsam um Zeugniss abzulegen, wie aller materielle Mammon, alles aufgestapelte Gold so gar spurlos verschwindet, wenn es nicht zugleich dazu verwendet wurde, das Genie zu ehren und seiner zu pflegen, dessen Werke das Gemeine überdauern und welches den Ruhm einer Nation zu fernen Jahrhunderten zu tragen allein im Stande ist. Welchen öffentlichen Platz der Hauptstadt man jetzt mit der Statue, die übrigens noch nicht fertig ist, zu zieren gesonnen, habe ich bis jetzt noch nicht in Erfahrung gebracht.

Ueberhaupt waltet ein eigner Unstern über den öffentlichen Kunstdenkmalen — die Gebäude vor allen mitgerechnet — namentlich der Hauptstadt, und es stossen dem unbefangenen Beobachter seltsame und kaum glaubliche Missstände und Missgriffe auf, die jedem Freunde, nicht allein der Kunst, sondern der holländischen Nation tief zu Herzen gehen müssen, einer

1) Auch umgiebt das Ganze, mit Ausnahme des oberen Randes, eine schmale, mit Arabesken verzierte Einfassung.

Nation, deren Geschichte überaus glorreich ist, welche in ihrem Schoosse strahlende Heldengrössen und erhabene Männer in allen Künsten und Wissenschaften hervorbrachte und welche noch fortwährend von einem edlen und stolzen Selbstgefühl belebt wird, das gelegentlich mächtig hervorbricht.

Seit dem grossen Theaterbrande in alter Zeit besitzt Amsterdam immer nur noch ein hölzernes Noththeater, eine dem Theater des Thores St. Martin zu Paris nachgebildete Kopie. — Das prachtvolle Rathhaus, das Meisterwerk van Kampen's, mit ungeheuren Kosten und Opfern im 17. Jahrhundert erbaut und für seinen ursprünglichen Zweck vortrefflich eingerichtet, steht unbenutzt und leer, nur durch das monotone Glockenspiel belebt, und dient dem Könige von Holland zur Wohnung, wenn er alljährig auf einige Tage die Hauptstadt besucht; man hat das Gebäude damals dem König Louis Napoleon, ich weiss nicht, ob blos zu einstweiligem Gebrauche überlassen oder geschenkt. Inzwischen dient seit jener Zeit ein altes abgelegenes Gebäude, ein früheres Waisenhaus, wenn ich nicht irre, als Rathhaus. Die Akademie für die bildenden Künste ist in einem früheren Greisenhospitale (Oudemannenhuis) eingerichtet, dessen Nebenflügel gelegentlich, wenn die Cholera ausbricht, als Krankenhaus benutzt wird. Die Hauptstadt erfreut sich freilich seit einigen Jahren einer kostbaren neuerbauten Börse in der Gestalt eines griechischen Tempels [1]) — welches Gebäude zu seiner Zeit zu einer heftigen und bittern Polemik in den öffentlichen Blättern Veranlassung gab — und dieselbe ist seither, weil die inneren offenen Säulenhallen den Börsenbesuchern alle Arten von Catarrhen zuführten, mit einem kostspieligen gläsernen Dache geschützt. Das Gebäude, am Marktplatze (Dam) liegend, würde sich immerhin noch stattlich genug ausnehmen, wenn der freie Anblick desselben nicht durch ein anderes auf dem Marktplatz erbautes städtisches Gebäude (die Kommandantur) sehr beeinträchtigt würde; man scheint sich zum Abbruch des letzteren bislang noch nicht entschliessen zu können.

Oeffentliche statuarische Werke, Standbilder zu Ehren einiger der vielen grossen Männer, die die Nation aufzuweisen hat, besitzt Amsterdam — man wird es kaum glauben — nicht ein einziges. Erst in neuerer Zeit, als man in anderen Ländern den Kultus des Genius und der Heldengrösse einführte, glaubte auch Holland nicht zurückbleiben zu dürfen. Man errichtete zuerst dem Admiral de Ruyter in seinem Geburtsort Vlissingen ein ehernes 12 Schuh hohes Standbild (modellirt von dem Bildhauer Royer). Dann später ein gleiches von demselben Künstler gefertigtes, dem grossen Wilhelm von Oranien „dem Vater des Vaterlandes“ im Haag. Obschon de Ruyter's Standbild recht eigentlich in die Hauptstadt gehört hätte, als das eines Volkshelden, der dem ganzen Lande, dem er zur Ehre gereicht, unendliche Dienste geleistet, dessen Grabmal sich zu Amsterdam befindet, wo er grossentheils lebte, wenn er nicht das Meer zum Zeugen seiner bewundrungswürdigen Thaten machte — zog man es doch vor, dasselbe in dem abgelegenen Vlissingen, auf der Insel Walcheren, zu errichten, wo der Held freilich geboren wurde und als Seilerjunge einige harmlose Kinderjahre verlebt hat. Ich wüsste nicht, dass die holländische Jugend häufige Wallfahrten anstellte, um sich am Anblick des Helden zu erbauen, was den friedlichen Bewohnern Vliessingens allein vergönnt wäre, stände nicht das grosse Modell der Bildsäule, als Geschenk Royer's, in einem der akademischen Säle Amsterdams, wo alle zwei Jahre die Kunstausstellungen abgehalten werden. — Das Bild Wilhelm's des Verschwiegenen kam allerdings dem Haag zu, aber zur selbigen Zeit liess der verstorbene kunstsinnige König von Holland auf eigene Kosten vor seinem neugebauten Palaste seinem grossen Vorfahr ein herrliches erzenes Reiterbild errichten, erfunden und modellirt von dem Grafen van Nieuwekerke zu Paris. Also besitzt der Haag zwei Bilder des grossen Wilhelm, von denen das eine freilich Eigenthum der königlichen Erben wurde.

Wie unendlich verdient könnte sich die königliche Familie um die Stadt Amsterdam machen, wollte sie jenes schönes Reiterstandbild, wo der grosse Wilhelm als Held, kampfgerüstet, dargestellt ist, und nicht, wie in dem des Hrn. Royer, als sinnender Diplomat, mit erhobenem Zeigefinger und Urkunden — wenn sie dazu überginge, dieses vortreffliche Kunstwerk der Stadt Amsterdam zu überlassen! Wie stattlich würde sich das Bild auf dem Marktplatze — etwa dort, wo jetzt das störende Kommandanturgebäude steht — ausnehmen, ein erhebendes Symbol uneigennütziger Vaterlandsliebe und selbständigen Volksgeistes.

Wird man in Holland einmal daran denken, Männern wie J. van Vondel, Huygens, Hugo de Groot, Oldenbarneveld, J. de Wit oder seinem Freunde Baruch Spinoza Standbilder zu errichten? Dem letzteren wohl am allerspätesten, aber vielleicht — am allersichersten.

An Mitteln, um Denkmale und Gebäude herzustellen, fehlt es in Holland durchaus nicht: wer nur die Herzen zu leiten, die Börse zu öffnen verstände! Dass dieses möglich, beweisen z. B. die vielen neuerbauten römischkatholischen Tempel, die überall errichtet werden.

[1]) So wie die originellen und schönen nationalen Kleidertrachten kommt hier auch der altholländische hübsche und für das Klima sehr zweckmässige Baustyl, namentlich bei Privatwohnungen, nach und nach ab — oder vielmehr er ist schon längst aus der Mode gekommen: alles wird glatt und fashionable!

Newyork. Das erste Skulpturwerk aus Marmor, welches in Amerika gearbeitet wurde, ist für die Londoner Ausstellung bestimmt. Das Sujet ist ein speciell amerikanisches: „ein sterbender Indianerhäuptling“. Der Marmorblock, aus welchem die Statue gemeisselt ist, wurde in Vermont (vereinigte Staaten) gebrochen und soll an Reinheit und Weisse mit dem besten Marmor von Italien wetteifern. Der Künstler heisst Stephenson, studirte zwei Jahre im Rom und hatte in den Ansiedelungen des Westens genügende Gelegenheit, seinen Stoff nach der Natur zu studiren. In Amerika hält man auf den Künstler und sein Werk grosse Stücke.

Novitätenschau.

Portrait-Medaillon von Christian Rauch, ausgeführt von Bernhard Afinger. — Es war gewiss keine geringe Aufgabe, den prächtigen Kopf des gefeierten Meisters in seiner ganzen Kraft und Mildigkeit wiederzugeben, Formen, in denen Majestät und Grazie zugleich wohnen. Wir sind dem Schüler Rauch's die Anerkennung schuldig, dass er die Züge seines ehrwürdigen Lehrers getreu und mit Geist aufgefasst hat. Man vermisst Nichts von der Hoheit der Stirn, dem klaren Blick, dem festen und bestimmten Ausdruck der Mundparthieen und dem freien Fall des Silberhaares. Die Arbeit ist eine höchst vollkommene zu nennen. — Der Künstler hat dieselbe in s. g. Elfenbeinmasse giessen und mit einem Holz- oder Bronzerahmen versehen lassen. In dieser Ausstattung kostet ein Exemplar 2 Thlr. Einfache Abgüsse in Gyps ohne Rahmen werden zu dem Preise von 15 Sgr. in den Handel kommen.

The Art-Journal. Februarheft. 1851. — R. N. Wornum: Die National-Galerie. Eine Beleuchtung der Missstände bei derselben. — Urbino und die Umbrische Schule. Aus den

„Memoirs of the Dukes of Urbino", illustrating the arms, arts and literature of Italy, from 1440 to 1630 by James Dennisteun of Dennistoun. London. 3 Vols. 8vo. Longmans. — Die grossen Meister der Kunst. 1. Rembrandt. (Forts.) 2. Wilh. Kalf. — Thomas Wright: Die häuslichen Gebräuche der Engländer im Mittelalter. Mit Holzschnittumrissen von F. W. Fairholt. Häusliches Leben bei den Anglo-Sachsen. Die Flur und ihre Gastfreundschaft. Das sächsische Mahl. Küche. Trinkgelage. Spielleute, unter ihnen ein „Fithelere". Anglosächsischer Jongleur. — Die K. schottische Akademie. — Die British Institution. — An artistischen Beigaben enthält dieses Heft zwei Kupferstiche aus der Vernon-Galerie, und zwar: „Spanier und Peruaner" nach einem Bilde von H. P. Briggs, gestochen von W. Greatbach, gut gestochen, aber schlecht gezeichnet; „Ansicht aus dem Tabley-Park", bei dem Landsitze des Lords gleiches Namens in Cheshire, nach J. Ward von T. A. Prior sehr gut gestochen. Ein dritter Stich stellt das Grabdenkmal einer Frau Thompson dar, welches ihr, einer tugendhaften und wohlthätigen Frau von ihrem Gemahl in der Kirche von Great Malvern errichtet wurde. Die Figur der Gefeierten liegt auf einer Ottomane und hebt sich eben, die eine Hand ausstreckend, wie auf den plötzlichen Ruf eines unsichtbaren Gesandten. Der Verfertiger des Monuments ist P. Hollins, die Abbildung hat R. A. Artlett gestochen.

Kunstvereine.

Aus dem General- und Verloosungs-Bericht des **Salzburger** Kunstvereines für das Jahr 1850. Abgehalten am 9. Februar 1851.

Bei der am 17. Februar 1850 für das Vereinsjahr 1849 vollzogenen Verloosung waren beim Vereine 556 Actien betheiligt. Seitdem verlor der Verein durch Tod, Uebersiedlung und Austritt 56, gewann aber durch neuen Beitritt 80 Actien, so dass er gegenwärtig 580 Actien in 496 Mitgliedern zählt, und sich einer Mehrbetheiligung von 24 Actien zu erfreuen hat.

Bei diesem heute in geschlossener Nummernreihe zur Verloosung kommenden 580 Actien ist die Hauptstadt Salzburg mit 252, das Land Salzburg mit 74, die Stadt Wien mit 92, Tyrol mit 52, Oberösterreich mit 42, Böhmen mit 25, Baiern mit 21, Kärnthen mit 9, Steyermark mit 5, Krain mit 3, Triest mit 3 und Schlesien mit 2 Actien betheiligt.

Im Laufe dieses Vereinsjahres kamen 191 Kunstwerke zur Ausstellung, um 74 mehr, als das vergangene Jahr; darunter 105 Oelgemälde, 85 Aquarelle, Stein-, Kupfer- und Stahlstiche, und eine Galvanographie.

Ihrem Gegenstande nach gehörten davon der Geschichte 20, der Landschaft 48, der Architectur, dem Genre und Stillleben 123. Dazu lieferten Salzburg 66, Wien 32, München 85, Prag und Augsburg je 2, Leipzig 3, und Klagenfurt 1.

Von diesen Kunstwerken wurden angekauft.

I. Vom Vereine: 20 Oelgemälde, 1 Aquarell und 1 Stahlstich um 2145 Fl. R. W.; das Preisblatt, der Schildmaler, um 680 Fl. 36 Kr.

II. Von Privaten: 3 Oelgemälde von Heinrich Bürkel in München um 780 Fl.; 3 Oelgemälde von Carl Millner in München um 270 Fl.; 1 Oelgemälde von Jos. Mayburger in Salzburg um 90 Fl. 1 Oelgemälde von Ludw. Mecklenburg in München um 79. Fl. 12 Kr., zusammen 4044 Fl. 48 Kr., welche durch die Wirksamkeit des Vereins den Künstlern zufloss.

Zur Verloosung kommen: 20 Oelgemälde, 1 Aquarell, 1 Stahlstich, vom Vereine angekauft. — 1 Oelgemälde, Geschenk des Hrn. K. Millner, Maler in München. — 1 Lithographie, Geschenk des Hrn. Joh. Fischbach, Maler. — 3 Lithographien, Geschenk des Hrn. Greg. Baldi, Kunsthändler. — 4 Lithographien, Geschenk des Hrn. Joh. Wölffle, Lithogr. in München. — 1 Stahlstich, Preisblatt des Münchner Kunstvereins im Jahre 1849. — 1 Galvanographie Preisblatt des Prager Kunstvereins im Jahre 1850, mithin im Ganzen 33 Gewinnste, so dass auf je 17 Actien ein Treffer fällt. Diese Gewinnste bestehen aus folgenden Kunstwerken:

1. Oelgemälde: Eine Schilfgegend, von Ignaz Raffalt in Wien. — Der Chiemsee, von Carl Millner in München. — Am Eis verunglückte böhmische Musikanten, von Alb. Zimmermann in München. — Die heil. Magdalena, von Friedrich Bischof in München. — Junge Rastlbinder, von Johann Fischbach in Salzburg. — Eine Landhütte am Ufer eines Sees, von Hansch in Wien. — Ein bei Sturmwetter heimkehrender baierischer Postillon, von A. Bach, in München. — Umgebung des Domes zu Regensburg, von Friedrich Eibner in München. — Der hohe Göll bei Salzburg, von Carl Millner in München. — Booz und die ährenlesende Ruth, von Max Menzel in München. — Stillleben, von J. Schuster in Wien. — Venedig in Mondbeleuchtung, von Ludwig Mecklenburg in München. — Partie am Kochelsee, von Franz Seidl in München. — Die St. Margarethen-Capelle im Kirchhofe zu St. Peter in Salzburg, von Georg Pezolt in Salzburg. — Die Maximus-Höhle am St. Peterskirchhofe von Georg Pezolt in Salzburg. — Die Siesta eines Eremiten, von Carl Spitzweg in München. — Oestliche Aussicht vom Untersberge, von Carl Millner in München. — Eine ihrem Knaben vorlesende Mutter, von Moritz Müller in München. — Der Ankogl im Gasteiner Anlaufthale, von August Seidl in München. — Eine Kinderstube, von Carl von Enhuber in München. — Aussicht vom heil. Kreuze über Salzburg, von Jos. Mayburger in Salzburg.

2. Aquarell: Die Frauenkirche in Nürnberg, von Friedrich Eibner in München.

3. Stahlstiche: Eine Zillerthalerinn, von Lutz in München, nach Bodmer. — Eine Neapolitanerinn mit ihrem Knaben, von Schuden, nach Folz.

4. Lithographieen: Römische Hirten, von Joh. Wölffle in München, nach J. Bürkel. — Die Wahrsagerinn, von Joh. Wölffle in München, nach Ph. Wouvermann. — Salzburg vom Mönchsberge, von Libay in Wien, nach J. Fischbach. — Wildbad Gastein, von Libay in Wien, nach J. Fischbach. — Ischl, von Libay in Wien, nach J. Fischbach. — Scene im Schwarzwald 1848, von J. Wölffle in München, nach J. Kirner. — Die Mildthätigkeit, von J. Wölffle in München, nach J. Gallait. — Die erste Ernte nach dem 30jährigen Krieg, von J. Wölffle in München, nach Kreling.

5. Galvanographie: Columbus im Augenblicke der Entdeckung des Festlandes von Amerika, von Hanfstängel in München, nach Rahen.

Ueber die Gebahrung der eingegangenen und ausgegebenen Beiträge bis einschliesslich Februar 1851 mögen vorläufig folgende Angaben genügen, da nach den, die gegenwärtige Verloosung noch betreffenden, geschlossenen Ausgaben der Cassier nach Vorschrift der Statuten dem Ausschusse genaue Rechnung legen wird.

Einnahmen: 1. Für 574 Actien zu 6 Fl. R W., da von den zur Verloosung gekommenen 580 die zwei Gratisactien der Mandatare in Linz and Wien, und die 4 Austausch-Actien der Kunstvereine Wien, Prag und München in Abzug zu bringen sind 3444 Fl.; 2. Eintrittsgeld und Frachtvergütung 53 Fl. 12 Kr.; Summa 3497 Fl. 12 Kr.

Ausgaben: 1. An Passivrest vom Jahre 1849 17 Fl. 47 Kr.; 2. An Frachten, Zölle, Zugwerker, Brief und Geldporti 173 Fl. 46 Kr.; 3. An Beihaltung des Locales, Bilderrahmen und Glas, Licht, Beheitzung etc. 113 Fl. 5 Kr.; 4. An Druckkosten, Scripturen, Schreibmaterialien etc. 56 Fl. 29 Kr.; 5. An Besoldung des Custos und Cursors mit Einschluss Februar 1851 300 Fl.; 6. An die Künstler für vom Vereine angekaufte 20 Oelgemälde, 1 Aquarell-Zeichnung und 1 Stahlstich 2145 Fl. 24 Kr.; 7. An Kosten des Preisblattes pro 1850 — der Schildmaler, Lithographie von Z. Wölffle in München nach Enhuber 680 Fl. 36 Kr., Summe der Ausgaben 3487 Fl. 7 Kr.

Durch ein Missverständniss sind in Nummer 14. zwei Beilagen anstatt einer von der Redaction versehentlich angezeigt worden.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.




Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 17. Sonnabend, den 26. April. 1851.

Ueber die Lokalitäten für Bilder-Galerien und Kunstausstellungen.

Von **H. Gemmel.**

Bilder werden gemalt um gesehn zu werden. — Es kommt deshalb bei der Placirung von Gemälden Alles darauf an, dass der Beschauer durch keine fremden Einflüsse gehindert werde, dieselben genügend zu übersehn, und dass dem Gemälde eine Beleuchtung geschaffen werde, welche derjenigen möglichst gleich ist, unter welcher dasselbe bei dem Künstler entstand.

1. Demnach ist es in einem Lokale für Bilder nicht allein nothwendig, dass eine genügend helle Beleuchtung stattfinde, sondern, um auch zu vermeiden, dass nicht auf ein und demselben Bilde Lichter und Schlagschatten abwechseln, so muss die Beleuchtung, wo möglich, nur durch ein Fenster einströmen, dessen Holzwerk nicht, wie es in der That bei den gewöhnlichen Wohnhaus-Fenstern der Fall ist, durch überflüssige Breite das Licht vielfach zertheilt und zerknittert.

2. Zweitens ist es nothwendig, um auch für diejenigen Gemälde eine genügend helle Beleuchtung zu erzielen, welche entfernt vom Fenster hängen, überhaupt dem Hintergrund des Zimmers noch eine genügende Helligkeit zu sichern, dass diese Fenster sich möglichst nahe bis unter die Decke erheben. — Ist die Höhe des Zimmers indess zu gering, oder seine Tiefe zu bedeutend, so habe ich mehrmals mit sehr gutem Erfolge ein Fenster, nachdem 1 oder 2 Balken, die auf seinem Bogen ruhten, ausgewechselt waren, 4 Fuss über die Decke hinaufgezogen. Eine Estrade mit einem Sopha darauf bedeckte in der obern Etage auf anständige Weise diesen schrägen Fensterhals.

3. In einem Bilderlokale muss man ferner darauf bedacht sein, die Reflexe von Gebäuden, welche vor den Fenstern liegen, für welche die Bilder nicht berechnet sind und oft nicht sein können, da sie mit dem Stande der Sonne wechseln, entfernt zu halten. Sowohl dieser Umstand, als die Nothwendigkeit, das Auge des Beschauers vor jeder Blendung des Lichtes zu bewahren, nöthigt uns, die Fenster, auf eine Höhe von 6 Fuss vom Fussboden aus gerechnet, zu verhängen. — Dieser Umstand muss uns um so mehr veranlassen, die Fenster möglichst hoch zu machen, indem bei gewöhnlichen Fenstern schon hiedurch ein Drittheil der ganzen Lichtfläche verdeckt wird. In Betracht dessen, machte ich bei Fenstern in einem alten Gebäude folgende Veränderung. Ich liess das Kreuzholz aus dem Fensterfutter heraussägen, fügte dagegen in das Fenster, 6 Fuss hoch über dem Fussboden, einen Querpfosten ein, unter welchem 2 kleine Fensterflügel behufs des Lüftens angebracht wurden. Ich benutzte dieselben auf die einfachste Art als die nothwendigen Fenster-Vorsätze, indem ich die Scheiben mit halb durchsichtiger Oelfarbe streichen liess. — Den bei weitem grössern Theil des Fensters über diesem Querpfosten nahm ein einziger Flügel, nach Art der Ladenfenster, ein; sein feines Sprosswerk liess eine grosse unzertheilte Lichtmasse sich in dem Zimmer ausbreiten. Indem für die Lüftung durch die untern Flügel gesorgt war, konnte der grosse obere Flügel um so luftdichter zugeschroben, und nur bei dem Waschen der Fenster in seinen Angeln geöffnet werden.

4. Endlich muss man darauf bedacht sein, den Abspiegelungen auf der glänzenden Oberfläche der Oelgemälde, oder der Kupfer unter Glas zu begegnen, denn unter allen störenden Einflüssen, die uns bei Betrachtung von Gemälden belästigen, sind diese, und zumeist die Spiegelbilder der Fenster, die allerübelsten, aber auch diejenigen, welche sich am schwersten beseitigen lassen. — Stark aufgetragener Firniss, oder ein wirkliches unbelegtes Spiegelglas, wie eben die besten Gemälde der Dresdner Galerie durch solche geschützt werden, spotten freilich jedem Versuch, die störenden Spiegelbilder zu vermeiden; doch bei mässig gefirnissten Bildern ist schon unendlich viel gewonnen, wenn nur die Spiegelungen der Fenster beseitigt sind.

Es wird hier nicht nöthig sein, die Theorie der Spiegelbilder vollständig zu erläutern, es wird hier genügen, zu erinnern, dass wir den abgespiegelten Gegenstand scheinbar so weit hinter der Spiegelfläche sehn, als derselbe in Wirklichkeit vor derselben liegt. — Macht man sich demnach von dem Bilderzimmer einen Grundriss, und giebt sich an den Wänden die Breiten der Bilder an, so ermittelt man das Spiegelbild des Fensters dadurch, dass man aus dem wirklichen Fenster eine Linie zieht, welche die mit Bildern behängte Wand rechtwinklig durchschneidet, und eben so lang hinter der Wand, als vor derselben ist. Hier befindet sich an ihrem Ende das wirkliche Fenster und an jenem Ende das Spiegelbild desselben, und leicht wird man nun, ehe man die Wand mit Nägeln und Haken verbehrt hat, schon im Grundriss beurtheilen, ob von den richtigen Standpunkten aus diese Spiegelung auf dem Gemälde gesehn werde, oder nicht.

Aus dieser Theorie ergiebt sich, was man schon aus bit-

terer Erfahrung weiss, dass die Wände der Galerien, welche den Fenstern gegenüber liegen, diesen Spiegelungen am meisten ausgesetzt sind. Selbst ein geringes Abweichen von dieser Richtung hilft wenig, namentlich, wenn mehrere Fenster im Raume sind. In rechtwinkligen Räumen wird man finden, dass nur die sogenannten Scheidewände, die rechtwinklig an die Ringmauer des Gebäudes stossen, allein von den Spiegelbildern der Fenster nicht belästigt sind. — Während nun eben bei den meisten Galerien die schlechten Wände, welche den Fenstern gegenüber liegen, die ausgedehntesten, dagegen die Scheidewände die kürzesten und überdem von Thüren am meisten beanspruchten sind, so kommt es eben bei einem zweckmässigen Ausstellungs -und Galerie-Lokale auf eine architektonische Anlage an, in welcher die brauchbaren Scheidewände von der möglich längsten, dagegen die, den Glanzlichtern so ausgesetzten Rückwände möglichst beschränkt, und Behufs dessen auch alle Thüren und Durchgänge in dieselben gelegt werden. — So hohe Vorzüge auch Schinkels Museum in Berlin durch diese Eintheilung der langen Säle, durch Scheidewände in Cabinette besitzt, so fällt doch noch ein volles Drittheil der ganzen Sammlung den nachtheiligen Rückwänden anheim, und ist es namentlich nicht gelungen, die Durchgänge auf diese zu reduciren, denn sie liegen fast sämmtlich in den Scheidewänden.

Denken wir uns nun nach dem Vorhergehenden ein für Bilder möglichst passend eingerichtetes Zimmer, so hat dasselbe seinen Eingang dem Fenster gegenüber. Da diese Wand möglichst beschränkt sein soll, so ist sie etwa nur halb so lang als die Fensterwand, so dass das Zimmer am Fenster ansehnlich breiter ist als in der Tiefe. Diese gegen das Fenster schräge gestellten Scheidewände sind tauglicher als die rechtwinkligen; sie fangen besser das Licht auf und die vom Fenster entlegensten Plätze sind ungleich besser beleuchtet und wird es daselbst vermieden, dass das Licht, hier die Bildflächen beinahe nur streifend, nicht jede Unebenheit der Farbe grell hervorhebt.

Legt man nun derartige Bilder-Cabinette mehrere nebeneinander, so findet man, dass hiedurch ein Grundriss gebildet wird, welcher einem Rade ähnlich sieht. — — — Den Kranz des Rades bildet die mit Fenstern versehene Ringmauer. — Die mit Bildern zu behängenden Scheidewände laufen nach Art der Speichen einem Mittelpunkte zu. — In der Mitte aber bleibt, ähnlich der Nabe, ein runder Saal, aus welchem die Eingänge nach allen Cabinetten gehn.

Demnach befindet sich eine zweckmässige Bildergalerie nicht in einem rechtwinkligen, sondern in einem runden Gebäude, in dessen Mitte eine von oberhalb zu erleuchtende Rotunde liegt. Die Zugänge der 18 bis 20 Cabinette öffnen sich parterre unmittelbar und selbst ohne Thürschwelle nach ihr, die Cabinette der obern Etagen werden von Galerien in der Rotunde zugänglich gemacht.

(Schluss folgt)

Overbeck's Bekehrung des h. Thomas.

Vor mehreren Wochen hatte Overbeck ein für England bestimmtes Altargemälde ausgestellt, welches den h. Thomas in dem Augenblick darstellt, wo er seine Finger in die Wundenmaale des Herrn legt. Neben der Hauptgruppe erscheinen zwei Jünger, welche tief ergriffen sind von dem dargestellten Vorgang.

Die ganze Composition ist grossartig und entfaltet jene vollen Formen eines breiteren Styls, welche Thorwaldsen, als sie in der Grablegung dieses Meisters zum ersten Mal entschieden hervortraten, mit wahrhaft jugendlichem Freudenfeuer begrüsste. Die Landschaft, welche sich über den Hintergrund ausbreitet, lässt uns frische Morgenluft des neuerstandenen Jahres athmen. Sie ist eben so poetisch gedacht, als im malerischen Vortrag zart empfunden. Dagegen setzt sich die Hauptgruppe mit dem tiefen herzergreifenden Ernst, den der Künstler in dieselbe gelegt hat, mit um so mächtigerer Wirkung ab. Die Gestalt des Heilands vereinigt in sich den Ausdruck strafender Gewalt und die zartesten Töne des Wehes, in welchen die kaum überstandenen Leiden und Todesschmerzen nachklingen. Mit der erhobenen Linken bedeutet er den ungläubigen Jünger, der Zeichen und Wunder verlangt hat, und mit der Rechten scheint er dessen Hand abhalten zu wollen, die offene Seitenwunde nicht unsanft zu berühren. Der Charakterausdruck des Kopfes ist nicht blos schön, sondern auch neu. Er spricht die glorreiche Gewissheit aus, mit welcher er den Tod und die Sünde überwunden hat und im Gegensatz zu dieser wird die Zweifelsucht des überführten Jüngers um so tiefer offenbar. Beschämung und Reue mischen sich in einer fast wunderbaren Weise mit der hereinbrechenden Freude des Schauens, und wir haben in dieser Darstellung die tiefsinnige Schilderung eines psychologischen Phänomens erhalten, wie sie die bildende Kunst kaum früher geliefert hat.

Die Beurtheilung, welche dieses Kunstwerk erfahren hat, ist ungleich zu nennen. Overbeck's eigene Schüler und Anhänger haben sich missfällig darüber geäussert. Um so grössere Anerkennung hat es von Seiten derer erhalten, welche diese Weise des Vortrags zu verstehen und zu würdigen im Stande sind. So wenig man es billigen kann, wenn Overbeck vor der Natur und ihrem begeisterten Studium eher warnt, als jüngere Künstler dazu auffordert, so ungerecht ist es doch auf der anderen Seite, einem Künstler seines Ranges die Formen und Farbentöne vorzuschreiben, in welchen er seine Ideen kund zu geben habe. Uebrigens ist es eine höchst irrige Meinung, wenn man glaubt, er befrage die Natur weiter gar nicht mehr und vertraue sich ausschliesslich seinem in früheren Jahren gewonnenen Wissen. In vielen Einzelheiten lässt sich die frischeste Beobachtung der Wirklichkeit wahrnehmen.

Was die Thätigkeit dieses Meisters anbetrifft, so ist sie in Rücksicht auf seine Weise der Ausführung, die keinen Antheil fremder Hülfe zulässt, staunenswerth zu nennen. In wenigen Monaten wird das grosse Altargemälde für den Cölner Dom, die Himmelfahrt Mariä darstellend, vollendet sein. Ausserdem ist das zweite Blatt zu den vierzehn Stationsbildern, die im Farbendruck und Kupferstich herauskommen sollen, in den letzten Tagen abgeliefert worden und zu dem grossen Bild für Monte Cavallo, welches Pius IX bei ihm bestellt hat und das gewissermassen als eine Prophezeiung des Ausgangs der Revolution und der Flucht des Papstes betrachtet werden darf, sind die Vorbereitungen gemacht. Jene Stationsbilder werden ihn zunächst unausgesetzt beschäftigen und er scheint beschlossen zu haben, alle seine freie Zeit diesem von dem Papst mit besonderer Liebe beschützten Unternehmen zu widmen. Aufträge, die von andern Seiten her an ihn gelangt sind, hat er in Rücksicht darauf zurückgewiesen. Der Stich, welchen von dem ersten Blatt Bartol. Bartoccini so eben vollendet hat, wird als ein Meisterwerk begrüsst.

E. Braun.

Giorgio Babarelli, genannt Giorgione.

Von **M. Unger.**[1])

Ueber Giorgio Barbarelli, gen. Giorgione, herrscht, obgleich er eine der bedeutendsten Künstlerscheinungen, in der

1) In kurzer Zeit wird von demselben Hrn. Verf. erscheinen: „Das Wesen der Malerei. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde." D. Red.

Kunstgeschichte viel Dunkel, wenn auch die anerkannten Werke seiner Hand, deren nur wenige existiren, zur Genüge darthun, dass er im Fache der Malerei eine grosse Thätigkeit entfaltet haben müsse. Bei ihrer grossen Verschiedenheit verhält es sich mit seinen Bildern, wie mit denen des Lionardo da Vinci: nur die grosse Gewichtigkeit ihres innern Lebensfonds ist bei der äusserlichen Uebereinstimmung mit den Arbeiten ihrer bedeutenden Schüler maassgebend, um sie von diesen zu unterscheiden. Deshalb ist es auch um Vieles schwieriger da eine genauere Bestimmung zu treffen, wo man zwischen Giorgione und Tizian in fraglichen Fällen zu entscheiden hat, da der Erstere bekanntlich auch auf den Letztern einen so bedeutenden Einfluss ausgeübt, dass in ihren Werken häufig fast ganz gleiche Prinzipien verwalten, besonders in denen, die weniger der Erfindung anheimfallen, weswegen auf die Eigenthümlichkeit Tizians hier so viel als nöthig Bezug genommen werden soll.

Es dürfte anzunehmen sein, das Giorgione, bevor er in die Schule Bellinis nach Venedig gekommen, sich in Castelfranco, seinem Geburtsorte, bei einem vielleicht dürftigen Unterrichte im Zeichnen, eine Zeit lang selbst überlassen war; denn die mehr oder weniger beengenden Schulregeln scheinen ihm ursprünglich fremd gewesen zu sein. Indem der Naturalist, bei dem Mangel fremden Beistandes, seine Leistungen stets mit misstrauischen Augen betrachtet, vermeidet er diejenigen Angewöhnungen, welche aus den Eigenthümlichkeiten der Lehrer entspringen, die die Schüler oft auf Treu und Glauben annehmen. Bestehen diese Angewöhnungen meist in einer Menge vorgefasster Meinungen, die hier stereotyp geworden, wodurch sich oft zu ihrem Nachtheile ganze Schulen von einander unterscheiden, so ist aber der sich Selbstüberlassene in anderer Hinsicht übel daran. Es fehlt seiner Zeichnung vorläufig die Ruhe und jenes erlernte Geschick der zweckmässigen Zusammenfassung, um sie mit mehr Leichtigkeit ins Leben treten zu lassen. Indess ist dabei doch nicht zu übersehen, dass bei einem späteren methodischen Unterricht, wodurch er durch selbständiges Prüfen der Kunstbedingungen um so geeigneter geworden, für die auch hier nur schwer zu besiegende Unruhe eine Unbefangenheit schadlos hält, vermittelst welcher eine Menge feinerer Wahrheiten oft zu Tage kommen, wogegen das conventionelle Schulwesen meist erstarrt ist.

Dass auch die Kunstleistungen sich selbst überlassener Naturalisten mit den derzeitigen ausgebildeten Kunstleistungen in einer gewissen Uebereinstimmung stehen, kann um so weniger befremden, als sich gerade in jener Unbefangenheit die Zeichen der Zeit, in welcher sie hervorgegangen, am deutlichsten aussprechen. Es kann demnach nicht auffallen, wenn dem Meister zwei kleine Bilder in der Gallerie der Uffizien zu Florenz zugeschrieben werden, die als Anfänge ein Talent offenbaren, das weder von der Schule von Padua, noch von der zu Venedig einen direkten Vorschub erhalten, obgleich diese Bilder das Gepräge der Kunstleistungen dieser Gegend tragen. Das eine stellt das Urtheil Salomonis, das andere, merkwürdig genug, eine nur wenig bekannte jüdische Legende aus dem Leben Moses vor, weswegen ihrer hier Erwähnung geschehen soll. Es heisst nämlich in der rabbinischen Exegese, dass, als die Tochter Pharaos den kleinen Moses ihrem Vater präsentirt, das Kind nach seiner Krone gegriffen habe. Dieses Zeichen deutete man auf eine bevorstehende Usurpation, und man suchte sich in dieser Hinsicht zu vergewissern, indem man dem Kinde ein Becken voll Gold und ein Becken voll glühender Kohlen vorhielt. Es gereichte demselben zur Rettung, dass es nach den Kohlen griff. Bei dieser Gelegenheit hatte sich das Knäblein den Mund verbrannt, und daher soll es in der Folge nothwendig geworden sein, dass sich der nachmalige Befreier des jüdischen Volkes seines Bruders Aron als Sprecher bei seinen Verhandlungen bediente, da ihm selbst, wie es in der Bibel heisst, die Zunge zu schwer war.

Bei einiger Uebereinstimmung mit Cima da Conegliano's erster Manier, enthalten diese Bilder schon ein überaus intensives Colorit, wenn es auch vorläufig noch einen dunkeln Trieb zur Veranlassung hat, der in solchen Zeichen eines kindlichen Jauchzens seine geistige Gesundheit kund giebt. Die Composition ist kunstlos und in Rücksicht auf ihren Gegenstand einfach und bezeichnend. Die spätern entwickeltern Typen giorgionischer Köpfe sind bei einigen Figuren schon hier, wenn auch nur embryonisch, enthalten.

Die Schule Bellinis mag Giorgione nur kurze Zeit besucht haben, da Bilder, in welchen der Einfluss Bellinis aus dieser Periode ersichtlich, sehr selten sind und an dem Gerüchte, dass dieser ihn aus Neid von sich entfernt habe, wenigstens so viel hervorgehen dürfte, dass der Unterricht von ungewöhnlich kurzer Dauer gewesen. So viel ist indessen gewiss, dass Giorgione's biegsame Anstelligkeit, im Verein mit seinem tiefdringenden Geiste, ihn sehr schnell einem Ziele zuführte, das sich in solcher Weise noch Niemand vor ihm gesteckt, da er mit dem Sinn der idealen Allgemeinheit zugleich dem engern Organismus der Realität eine malerische Bedeutsamkeit zu geben wusste, in der die artistische Vollendung erst ihren höchsten Punkt erreicht.

Ein unter No. 152 in der Galerie des Museums zu Berlin befindliches Werk, das man als von seiner Hand bezweifeln will, vorstellend die Bildnisse zweier Geistlichen, kommt dieser Untersuchung zu statten, da es entweder während der Zeit von Giorgione vollendet worden, als er noch Schüler Bellini's war, oder in die Periode kurz darauf fällt, als er eben dessen Schule verlassen. Eine liebevolle Hingebung, ein inniges Interesse für den zu behandelnden Gegenstand, seinem geistigen Inhalt nach, und die einfachste Auffassung, zu diesen Eigenschaften, welche sich in diesem Bilde kund thun, die auch zugleich die der Werke des trefflichen Lehrers sind, gesellen sich noch eine gewisse Scheu, das charakteristisch Zufällige der Bewegung dieser Gestalten, nicht durch einen bis dahin üblichen Styl zu behindern. Die ganz eigenthümliche Zurückhaltung eines bereits feuchtern Colorits mit weicher Verschmelzung der Töne und Formen, kommt einer Modellirung zu statten, welche besonders im Profilkopfe bewunderungswürdig ist. Man ist indess mehr versucht, dies Bild als ein Werk zu betrachten, das Giorgione unter des Lehrers Augen vollendet, da sich in dieser Zurückhaltung eine gewisse Rücksicht für die bellinischen Schulgesetzte bei einer tiefern Einsicht in das Farbenwesen kundgiebt. Die naturgemässere Entwicklung der Bildungsgesetze erscheinen hier mehr wie eingepascht; und doch ist die Unschuld in der Behandlung noch bewahrt, und so gewinnt es das Ansehn, als sei diese hier Bedingung, während sie sich bei Bellini mehr von selbst versteht. Aber das gesteigerte Bewusstsein collidirt hier nicht mit dem reinen empfindungsvollen Kunsttriebe.

In diesem Sinne ist auch das weisse Brusthemd des einen Geistlichen mit hoher Naivetät behandelt. Meines Wissens ist hier zum ersten Male das Bildungsmaterial der wahren Lebensäusserung der Erscheinung in einer Weise dienstbar gemacht, die auf eine Reform im Farbenwesen hinweist, welche erst dem Giorgione, im Verein mit dem grossen Tizian, vorbehalten war. Das Weiss ist hier nicht, wie dies bis dahin geschieht, das der eigentlichen Erscheinung vindicirte Weiss des Bildungsmaterials, sondern es ist als eine in ihren Ursachen erkannte Wirkung, rein empfunden; — es ist der gewisse Grad einer modificirten Leuchtbarkeit, bedingt durch den Aggregatzustand der Materie, nach den Bedingungen einer Stimmung abgefühlt und wieder-

gegeben, die um so Vieles tiefer als die Naturerscheinung an sich angeschlagen ist, dass dadurch der strenge Parallelismus zwischen Bild und Natur möglich wurde, den beide Meister bis in die speciellsten Eigenthümlichkeiten der Realität so geistvoll zu verfolgen wussten.

Dass die strengen bellinischen Schulprincipien nicht vermochten, den so entschieden vorwärts dringenden Geist Giorgione's auf längere Zeit festzuhalten, geht deutlich aus diesem Werke hervor, welches, trotz der engen äussern Schranken, eine der grössten Selbständigkeiten erkennen lässt, die sich auf diese Weise nach Innen eine Bahn bricht, die erst später und in anderer Art von Tizian betreten wurde.

So lange die festen Grundsätze und Eigenthümlichkeiten des trefflichen Bellini noch bei ihm im frischen Andenken seinen Geist gesammelt halten, leistet er im hohen Grade Vollendetes. Später fasst er seine erworbenen tiefen Kenntnisse, die ein Tizian nicht verschmäht, in einem grossartigen Styl zusammen, wie man in einem Altarblatte der Kirche Sta. Chrysostomo zu Venedig sehen kann, das er mit seinem Schüler Sebastiano del Piombo vollendet haben soll, und ganz zuletzt kommen dann die verschiedenartigsten Werke zum Vorschein. Hier, wo er sich in losgelassener artistischer Willkür mehr seinem Gefühle überlässt, vermag die Einsicht in die tiefern Bedingungen der Erscheinung ihn nicht vor Irrthümern zu schützen, welche dem Forscher zum Fingerzeig dienen können, dass er von Hause aus eines streng geregelten Unterrichtes, wie ihn Tizian in Bellini's Schule genoss, entbehrte.

Diesem Umstande verdankt man indess sehr bedeutende Ergebnisse seiner selbständigen Forschung. Auf Umwegen hatte er bereits Erfahrungen gemacht, welche Bellini's grader Weg zum Kunstziele nicht bot, und als er es später vermochte, ihre Natur zu ergründen, sie zu erweitern und erspriesslich in Anwendung zu bringen, da war, im Verein mit Tizian, eine Staffel der Kunst erreicht, die in malerischer Hinsicht als die höchste bezeichnet werden muss.

Während Tizian die Natur der Erscheinung auf das Speciellste ihrem Wesen nach zu ergründen und darzustellen suchte, gelangte er auch zu jenem natürlichen Grade der Schweigsamkeit ursächlicher Bedingungen, deren unverhältnissmässige Verlautbarung dem innern Organismus der Wahrheit so gefährlich ist und die Lebensfähigkeit der Erscheinung so leicht beeinträchtigt. Die fortwährende Absicht, diese durch die Ermittelung innerer Ursachen noch mehr zu steigern, beurkundet sich in einem stets wachsamen und empfindungsvollen Interesse, das seinen Werken, bei aller Grossheit des beobachteten Styles, eine hohe Vollendung verleiht. Giorgione, der dem Tizian in dieser Hinsicht wenig nachgiebt, trieb diese Mässigung des Ursächlichen oft bis zur Verheimlichung, woraus seine Werke mitunter ein leeres Ansehen gewinnen. Genauer betrachtet aber ist die Kraft des Ursächlichen in ihnen nicht verloren, sondern stylvoll in einem Surrogat zusammengefasst, durch welches er die in dieser Art vollführten Werke mehr ihrer Wirkung nach natürlich zu beleben weiss. Dieses äussert sich in einem oft goldig glühenden Colorit, das einer Blüthe gleicht, welche Kunde giebt von der Fruchtbarkeit ihres Bodens. Die Werke dieser Periode sind die zahlreichsten, wahrscheinlich, weil der Welt, die seine Werke so häufig verkennt, die äusserliche Manier bezeichnender ist, als die Art und Weise der Auffassung des innern Lebensfonds der Erscheinung selbst. Ihr gehört das Bild des Seesturmes in der Akademie zu Venedig und ein Portrait ebendaselbst. Das Bildniss eines Malteserritters in der Uffizie zu Florenz strömt, obgleich in solcher Weise gemalt, eine im hohen Grade bewunderungswürdige Lebensfülle aus.

Das dem Tizian zugeschriebene Bildniss des Admiral Mauro, in der Galerie des Museums zu Berlin No. 161, kann man sehr versucht sein, für ein Werk des Giorgione aus dieser Periode zu halten, da es dessen schwärzliche Tinten in den Schattenpartheien und gewisse beabsichtigte Formenhärten besitzt, die mehr den plastischen Ausdruck dominiren lassen, wogegen eine Durchführung des Colorits, wie es sonst Tizian eigen, verstossen würde. Ist das von Vasari angegebene Sterbejahr Giorgione's richtig (1477—1511), so möchte es schwerlich einem Zweifel unterliegen, dass Tizian der Urheber dieses Bildes ist, da es eine spätere Jahreszahl trägt, und es kann nur zum Beweise dienen, wie innig der artistische Verkehr dieser beiden Meister war.

Dass ein so fruchtbares Genie, wie Giorgione, in keiner Periode seiner künstlerischen Wirksamkeit gleichmässig bei seiner Manier beharrte, dürfte damit zu erklären sein, dass die Art seiner Ausbildung ihn von einer einseitigen Anschauung der Natur fern hielt. Nach Maassgabe seines geistigen Interesses ist der Grad der Ausführung, und durch diese die Modification seines Styles bedingt, welcher sein Verfahren stets geistvoll rechtfertigt. Hiervon giebt eine Darstellung Musicirender im Palast Pitti zu Florenz Zeugniss, die, obgleich der letzten Periode angehörig, mit einer bei andern Meistern Venedigs ungewöhnlichen Wärme des Colorits, besonders in der Hauptfigur, eine Ausführung verknüpft, die, wenn auch dadurch von der des Tizian verschieden, ihr dennoch dem Werthe nach gleichkommt. Die beiden andern Figuren sind indess ungleich schwächer durchgeführt und der am schwächsten behandelte Kopf kann zugleich zum Fingerzeig dienen, dass das ihm zugeschriebene Bild derselben Galerie, vorstellend eine von einem Faun verfolgte Nymphe, das eins von der Art seiner Bilder ist, die mehr involviren als ausdrücken, und dadurch leicht der Verkennung Preis gegeben sind, richtig bestimmt worden. —

Durch die geistvolle Ergründung der realen Erscheinung waren vor Allen Giorgione und Tizian geeignet, die Werke der Antike richtig zu würdigen. Die in derselben dargethane Consequenz der Naturgesetze, welche zum Ausdrucke des geistigen Lebens führen, galt ihnen mehr, als der conventionelle Typus griechischer Gestalten, in welchen sie nur ein nationales Element einer Auffassung des Aeusserlichen erblickten. Auf diese Weise verblieben diese Meister selbst beim Traktiren griechischer Vorwürfe in der direkten Beziehung zur Natur und es gewinnt mehr das Ansehen, als wenn sich ihre Grandprinzipien mit denen der Antike begegneten, während sie anderwärts oft als etwas aus der Plastik Angenommenes erscheinen, dessen Bestandtheile nur höchst selten malerisch bewältigt sind. Durch die reinste philosophische Anschauung erkannten auch sie, gleich den Meistern des klassischen Alterthums, wie die positive Seite der bildenden Kunst nur in der Darstellung einer ruhigen bedeutsamen Zuständlichkeit der Erscheinung zu suchen sei.

Werke, in welchen von Giorgione die griechische Mythe traktirt worden, scheinen höchst selten zu sein, da er sich, ausser der Behandlung christlich-religiöser Gegenstände, dem oben angedeuteten Sinne gemäss, mehr den Erscheinungen eines wirklichen Lebens zuwendet. Von um so grösserem Interesse erscheint mir daher ein Bild, in dessen Besitz ich leider stückweis gekommen bin, das aber trotz der übrigen vandalistischen Beschädigung noch immer einen deutlichen Begriff von der Trefflichkeit dieses Meisters gewährt. Das Bild stellt das Urtheil des Paris vor. Der Künstler, der so oft bewiesen, wie tief er in die Natur des Schönen gedrungen, erscheint hier in seinem venezianischen Kostüm, woran der Unverstand, der das Wesentliche nicht von dem Unwesentlichen zu unterscheiden vermag, so leicht Anstoss nimmt, wie ihn die Galerie Manfrin zu Venedig giebt, als urtheilender Paris. Bei den be-

regten Irrthümern in Hinsicht der Formen, die hier in einem Werke seiner letzten Periode zum Vorschein kommen, enthalten diese Figuren, sowohl in Beziehung der Motive, als auch der Zusammenstellung, so viel Treffliches, dass man diese Irrthümer gern übersieht. Jener beschwichtigende Zauber der Keuschheit, mit dem die Alten dergleichen Vorwürfe behandelten, ist auch hier über die drei edlen Gestalten in einer Weise ausgegossen, dass dies allein schon als ein sicheres Kriterium für die Reinheit des Kunstbegriffs gelten kann, mit welchem hier eine selbständige Schöpfung durch Giorgione ins Leben getreten. Sehr bemerkenswerth ist es, dass in diesem Bilde die Vorzüge des venezianischen Colorits zugleich mit einem Helldunkel verknüpft sind, welches einem Correggio um so weniger nachgiebt, als der Zweck desselben mit in der instruktiven Veranschaulichung einer lebendigen Farbenmodification beruht.

Die Darstellung des David mit dem Haupte des Goliath, in der Galerie Borghese zu Rom, ist in einem eben so grossen, als positiven Sinn componirt. David erscheint hier bereits als ein vollendeter Kriegsheld gewappnet und das Attribut erinnert an das geschichtliche Faktum, das ihm nur ein äusserlicher Anlass ist, die vorzuführenden Consequenzen einzuleiten; denn die geschichtlichen Specialitäten selbst erscheinen dem Meister wenig geeignet, den malerischen Werth eines Kunstwerkes zu erhöhen. Mit dem Streben nach hoher Lebensfähigkeit ergiebt sich in der Gestalt des David die göttliche Beseelung, die in der Kunst jene Ruhe erheischt, wie man sie in den besten Werken des griechischen Alterthums beobachtet findet. Das Haupt des Goliath und ein dem David beigesellter staunender Jüngling sind für das Gegenständliche bezeichnend genug.

In diesem Sinne ist auch eine Judith, im Privatbesitz zu Erfurt, behandelt, welche das genaue Gepräge einer der drei Frauengestalten des Altarblattes in der Kirche St. Chrysostomo zu Venedig enthält. Manchen Aufschluss erhält man über die Eigenthümlichkeit dieses Meisters durch mehrere alte Copieen, die sich in Venedig zur Zeit noch vorfinden und deren Originale verschleppt zu sein scheinen. Die Galerie Manfrie daselbst enthält einige schätzenswerthe Bilder dieser Art, von welchen eins, zwei musicirende Frauen vorstellend, ein entschiedeneres Gepräge der Originalität trägt. Eine Auferstehung Christi, in der Kirche St. Giovani bei Venedig, lässt eine genauere Untersuchung ihrer hohen Placirung wegen nicht zu, ist aber dem Anschein nach echt.

Eine Anbetung der Hirten, welche bei Versteigerung der Galerie Fesch in Rom in englischen Besitz übergegangen, ist eben so naiv als originell mit einer religiösen Innigkeit durchgeführt, die ein um so grösseres Interesse gewährt, als Giorgione anderwärts als ein freisinniger Naturphilosoph erscheint. Wenn das Rituelle, genauer betrachtet, nichts Anderes ist, als die schwerer erkennbare philosophische Religionswahrheit in populärer Glaubensform, so darf dies nicht befremden, und es kann dieses Bild zum Beweise dienen, in welchem Grade dieser treffliche Meister objektiv zu sein wusste. Eine Folge wahrer Erkenntniss, der es immer leicht wird, sich eine andere Ausdrucksweise dienstbar zu machen.

Dieses Werk, sowie das der musicirenden Geistlichen im Palast Pitti, können als die eben so reinen wie ergiebigen Quellen betrachtet werden, aus denen ein Aufschluss in fraglichen Fällen über Giorgione's artistische Leistungen zu schöpfen ist, die sich gemeiniglich durch eine eigentümliche intensive und nachhaltige Wirksamkeit auszeichnen.

Bei Giorgione besonders wird es anschaulich, wie bei Traktirung irgend eines Vorwurfs, dieser selbst in der bildenden Kunst weniger zu meinen sei, als seine Schönheit. Um desswillen macht sich in Hinsicht der Wahl des Gegenständlichen eine manchmal bis an's Eigensinnige grenzende Verschiedenheit bemerkbar, und wenn manche seiner Sujets deshalb als solche räthselhaft geblieben sind, so steht dies mit einem häufig von ihm grundsätzlich beobachteten Indifferentismus des Aktionellen im Zusammenhang, der, obgleich schon bei den grössten Meistern des griechischen Alterthums bemerkbar, so häufig der Verkennung preisgegeben, da seine Bedeutung zur Zeit noch einer wissenschaftlichen Behandlung der bildenden Kunst vorbehalten ist.

Die Galerie im Belvedere zu Wien enthält einige treffliche Werke von ihm; so besonders unter No. 10: Ein junger Mann, mit Weinlaub bekränzt, wird von einem geharnischten Krieger, der hinter dem Rücken einen Dolch verbirgt, von hinten angefallen. No. 36: Ein geharnischter Krieger, dessen Profilkopf in der Behandlung sehr viel Aehnliches mit dem der Berliner Galerie hat. Das Bild No. 6, die Feldmesser aus dem Morgenlande genannt, ist leider für sein Format zu hoch befindlich, lässt aber auch so schon allerdings eine fremde Hand erkennen, welche der Angabe nach die des Sebastian del Piombo sein soll. Die übrigen dem Giorgione hier zugeschriebenen Werke sind sehr zu bezweifeln und das unter No. 51, Maria Magdalena bittet den Heiland an der Tafel des Simon, ihm die Füsse salben zu dürfen, gehört offenbar der Schule Bassano's an, als diese noch nicht in die ihr später so eigene Lockerheit ausgeartet war.

Sehr zu beklagen ist es indess, dass die Hand eines unwissenden Restaurateurs die beiden erstgenannten Bilder so schonungslos angegriffen, ein Schicksal, das in einem zum Theil gesteigerten Grade leider hauptsächlich die Werke der venezianischen Schule in dieser Galerie betroffen hat.

Bei dem Bilde der Rebekka am Brunnen, in der Galerie zu Dresden No. 187, ist eine genauere Untersuchung gleichfalls der Placirung wegen nicht möglich. Es gehört der Klasse von Bildern an, deren feines Lebensmaass Giorgione in einer Behandlung zu gewinnen weiss, die, wenn ihr nicht eine grossmeisterliche Gefühlsforderung zum Grunde liegt, so leicht in's Nichtssagende ausartet, was besonders von den schwärzlichen Schattenpartieen gilt.

Aehnlich behandelte Werke besitzt die Leuchtenberg'sche Galerie zu München, woselbst sich auch in der Pinakothek ein Portrait befindet, das der Angabe nach des Künstlers eigenes sein soll. (No. 586.) Der Wahrscheinlichkeit, ob dasselbe als ein Werk Giorgione's gelten könne, lässt sich nichts Erhebliches entgegenstellen, zumal die Behandlung der Hand, welche bei der Art ihrer Beschädigung eine genauere Prüfung zulässt, mehr dafür, als dagegen spricht. Das Bild der sogenannten Eitelkeit, No. 474 ebendaselbst, ist als eins seiner schönsten zu bezeichnen. In demselben wiederholt sich in Behandlung der Hände eine Eigenthümlichkeit, die man weder bei Tizian, noch bei Palma, auf die man beim Anblick dieses Werkes verfällt, vorfindet, wodurch man vornehmlich bewogen wird, die Schwankung des Urtheils, ob es von einem oder dem andern der letztgenannten Meister, aufzugeben, da zugleich die Art und Weise der Sättigung der Farbe und ihres Traktaments in vielen Stücken mehr für Giorgione spricht. Bei aller Reinheit des Styles liebt es Giorgione, die individuelle Bildung dieser Gliedmaassen, manchmal bis auf gewisse Abnormitäten, festzuhalten. Zugleich weiss er mit einem überaus feinen Sinn in Stellung der Finger die psychische Regung mit Adel auszudrücken, ohne hierin den conventionellen Gesetzen zu verfallen, indem er, wie immer, das Zweckmässige mit grosser Naivetät dem Angenehmen vorzieht, was besonders von den Fingergliedern gilt, die er nach der Situation des Vorzustellenden oft bis zum gänzlichen Verschwinden verkürzt. Die in Schatten

befindliche Hand behandelt er nach Maassgabe des Lichtes natürlich unbestimmt, doch nichts desto weniger in Auftrag und Farbe mit grosser Entschiedenheit; denn auch das Unbestimmte der Erscheinung ist bestimmten Gesetzen unterworfen, in deren bedeutsamer Offenbarung eben der feinste Theil der bildenden Kunst zu suchen ist. Hieraus erklärt sich, warum dieser Meister die Hand, im Schatten befindlich, in der Regel nur wenig ausführt, da sich so die malerischen Intentionen am positivsten und verständlichsten kund thun. Besonders erscheint so die Transponirung der Farbenverhältnisse in die tiefere Tonart im hohen Grade interessant durch die Energie seines bestimmten Wollens.

Dass Hirt das Bildniss der sogenannten Fornarina in der Tribune zu Florenz für ein Werk des Giorgione hält, hat Manches für sich. Der Urheber dieses vortrefflichen Bildes hat die Idee der zum Grunde gelegenen Individualität hier zu einer solchen geistigen Höhe und Vollendung gebracht, dass viele Zeichen seiner Eigenthümlichkeit, welche ihn erkennbarer machen können, dabei verloren gegangen sind. Unter so bewandten Umständen ist bei Ermittelung eines fraglichen Meisters nur an ein geläutertes Kunstgefühl zu appelliren, da auch die Wucht des in einem Kunstwerke enthaltenen Lebensfonds der Eigenthümlichkeit nicht entbehrt. Diesem gemäss ist allerdings Giorgione eher wie Rafael, dem man dieses Bild zuschreibt, herauszufühlen, zumal dieser Gestalt jene interessante Seite nicht fehlt, die nur Giorgione den weiblichen Wesen in reiner Würdigung der Individualität zu verleihen weiss.

Kupferstich.

Carl I. Gemalt v. Van-Dyck. Gestochen v. Mandel. Imprimé à Paris par Chardon ainé et Aze. Verlag von Ernst Arnold in Dresden. Preis: 7 Thlr.

Es ist das Bild der Dresdener Gemälde-Gallerie mit der Halbfigur König Carl's I. von England, welches uns der neue Kupferstich unsers deutschen Meisters vorführt. Das Gemälde hat 4 Fuss und einige Zoll Höhe, der Stich eine Höhe von $14\frac{1}{4}$ Zoll bei 11 Zoll Breite. Der König steht dem Beschauer gegenüber, im schwarzen Seidenmantel, den der linke Arm an sich zieht, die rechte Hand auf die Krempe des Hutes gestützt, der auf einem teppichbehangenen Tische liegt. Das Haar ist seitwärts aus der hohen, von dämmernden Gedanken durchspielten Stirn gestrichen und fällt zur Rechten, neben der grossen Perle des Ohrrings, weit über den reichen Spitzenbesatz des Halskragens hinab. Das Gesicht ist dem Beschauer zugewandt; der Blick geht aber, fast wie mit einer unsichern Scheu, am Auge des Beschauers vorüber. Die königlich geistvolle Stirn, das müde Auge, das fast Haltlose in der untern Hälfte des Gesichts bilden eigenthümliche Gegensätze; wir glauben das tragische Geschick des Monarchen in diesen Zügen vorgebildet zu sehen. Auf dem Grunde der Darstellung, oben in der Ecke, bemerken wir die Buchstaben C. R. (Carolus Rex), mit der königlichen Krone darüber, und drunter die Jahrzahl 1637. Van-Dyck hat seinen hohen Gönner also kurz vor dem Ausbruch der Stürme gemalt, die, stets aufs Neue heraufbeschworen, ihn nach zwölf Jahren auf das Blutgerüst führten. — Julius Moser, der Dichter, hat in seiner schönen Beschreibung der Dresdener Gemälde-Gallerie eine tief empfundene Schilderung des Bildes gegeben.

Mandel hatte mit dem Stich des Bildes eine schwierige, aber um so mehr eine des Meisters würdige Aufgabe übernommen. Wir finden sie in jeder Beziehung gelöst, dem Besten gleich, was in ähnlicher Richtung die Kunst des Kupferstiches geleistet hat. Uns spricht in diesem Kopfe eine durchaus lebenvolle Auffassung an, sowohl was das allgemeine organische Gefüge, als was jene feineren Elemente der Bildung, in denen sich der besondre Ausdruck des Seelenlebens kundgiebt, betrifft. Die Wirkung ist völlig die der zarten, meisterlich berechneten malerischen Behandlung, die das Eigenthum eines Van-Dyck ist. Sehen wir näher zu, so finden wir dies erreicht durch die so kunstvolle wie freie und ihres Zweckes sichre Verwendung der verschiedenartigen Mittel, welche der Grabstichel zur Gewinnung derartiger Effekte verstattet; die leisesten Wandlungen und Stimmungen des malerischen Tones treten uns hier ganz in Charakter der Farbe selbst entgegen. Dieselben Vorzüge gelten von der feinen Hand, welche auf die Hutkrempe gestreckt ist. Es bedarf der näheren Anführung kaum, dass alles Gesagte auch auf die Behandlung des Stofflichen in der Gewandung, soweit es davon überhaupt gilt, seine Anwendung findet. Die Seide des Mantels mit ihren kleinbrüchigen Falten und der zierlichen Nadelstickerei des Saumes, in verhältnissmässig feineren Strichlagen behandelt, steht zu der ruhigen volleren Breite des sammtenen Aufschlages des Mantels und der entsprechenden Ausführung desselben im wirksamen Gegensatz; ebenso sind für die eigenthümliche Arbeit des Spitzenbesatzes an Kragen und Manschetten, für den grossen Silberstern auf dem Mantel, dessen schillernde Lichter und Schatten im Original mit flüchtigstem Pinsel angegeben sind, für den derberen Stoff der Teppiche des Tisches und vor einem Theile des Grundes etc. überall die eigenthümlich bezeichnenden Mittel angewandt, sodass alles Einzelne durchweg in seiner charakteristischen Besonderheit erscheint. Dies Alles aber ist zugleich in der ruhigsten und vollsten Harmonie, der auch die klare Ruhe des Grundes entspricht, zusammengehalten, und wir glauben, vornehmlich diese sichere Totalität des Werkes, neben dem geistigen Verständniss, als eines der Hauptkriterien seiner Meisterschaft bezeichnen zu müssen. Wir dürfen das Blatt mit freudigem Stolz als einen der Triumphe der heimischen Kunst bezeichnen, — haben aber zugleich mit Beschämung hinzuzufügen, dass der (allerdings vortreffliche) Druck in Paris ausgeführt werden musste, ein Meister wie Mandel also in dem Maasse vereinzelt und so wenig gefördert dasteht, dass ihm selbst die nothwendigste Unterlage einer Druckerei, der er seine Arbeiten anvertrauen darf, fehlt.

F. Kugler.

Edwin Landseer's Radirungen.

Von den Originalradirungen dieses berühmten englischen Meisters sehen wir ein vor kurzer Zeit besonders geformtes Heft oder Portefolio mit Titel:

Etchings by Edwin Landseer, mit 17 Blatt auf gr. Fol.-Papier in prachtvollen Drucken oder proofs auf Seidenpapier (im Preis von 48 Thlr.)

Es sind darin die Blätter, welche der geniale Künstler vor mehreren Jahren in verschiedenen Perioden einzeln lieferte, zugleich mit denen aus der neuern und neuesten Zeit vereinigt.

Unter den letztern befinden sich mehrere Skizzen von des Meisters grössern Gemälden, wie die „Rückkehr von der Hirschjagd im Schottischen Hochlande", die „grossen Hundegruppen", der „Kettenhund", die „vier Hundebüsten", der „aufwartende Hund beim Hasen", die „zwei Hunde bei den beiden Hasen", der „Adler auf dem todten Hirsch" und die zwei Platten mit dem „Jagdalmanach", wo in kleinen Abtheilungen die in den verschiedenen Monaten vorkommenden jagdbaren Thiere in sehr

malerisch gewählten Gruppen enthalten und von sehr zarter Nadel radirt sind.

In allen grössern oder kleinern Blättern spricht sich der grosse Geist des Meisters auf sehr entschiedene und durch nicht gesuchte, sondern durch rein malerische Behandlung der Nadel aus, da das Princip einer festen, bestimmten und dabei leichten Zeichnung vorherrschend ist, wodurch jene Blätter in den ersten Drucken als etwas Glänzendes genannt werden könne.

Anschliessend an diese Originalblätter des Meisters sind die neuerlich erschienenen Blätter:

The mothers, a series of pen & ink sketches by Edwin Landseer, etched by Charles Lewis. kl. Q.-Fol.

Laut des naiven Titels „die Mütter“ sind hier acht Blätter Naturskizzen aus dem Menschen- und Thierleben dargestellt, welche der durch seine grossen ausgeführten Blätter vielfach bekannte Kupferstecher Ch. Lewis, mit sehr geistreicher Nadel nach den durch Feder und Tusche gezeichneten Originalen Landseer's radirte.

Die Reihe der Darstellungen beginnt durch eine lieblich geordnete Gruppe, eine junge Frau sitzend und ihr Kind an der Brust. Diesem Blatt folgen, eine Hündin, an welcher die Kleinen saugen, eine Kuh desgleichen mit einem Kalb in einem Stall, Gruppe von Schweinen, Pferd mit Füllen, Schaafe und Lämmer, Eselgruppe und Ziegen.

Suchte der grosse Originalmeister jene Scenen der Natur abzulauschen und sie in seinen Zeichnungen mit Wahrheit und Treue aufzunehmen, so sind sie andrerseits durch Lewis sehr nett und zierlich wiedergegeben, obgleich bei einigen Blättern, wie z. B. bei der Schaafgruppe, eine Neigung zur Manier in den äussern Formen und nicht ganz die wahre Natur sich ausspricht; dennoch aber verdienen diese Blätter in jede grössere Sammlung aufgenommen zu werden. **Frenzel.**

Zeitung.

⊄ Berlin, im April. Das Lokal des hiesigen Kunstvereins gab in der letzten Zeit manches neue Bild aus den Werkstätten der Maler zur Schau. Vor allen war es eins der glänzenden Virtuosenstücke von Ed. Hildebrandt, ein „Sonnenaufgang auf Madeira in der Bay von St. Lorenzo“, welches die Aufmerksamkeit auf sich zog. Was ein Bild ist, das soll es auch scheinen, aber es soll nicht mehr scheinen wollen, als es ist. Damit haben wir nicht den Effekt an sich verurtheilt, aber sein Vorwiegen, sein Vordrängen, sein Hinübergreifen in das Unwahre. Die Wirkungen des Sonnenlichts, der durch dasselbe beleuchtete Körper, das lässt sich darstellen, Hildebrandt hat es auch auf diesem Bilde mit seinem anerkannten Geschick gethan; aber die Sonne selbst, fast unverschleiert, stört im Bilde ebenso sehr, wie sie in der Betrachtung der Natur stören kann, ganz abgesehen davon, dass sie sich durch Farbe doch nicht darstellen lässt. Mehr als weisse Farbe kann der Maler nicht geben, oder er müsste sich die Sideralflamme aus dem Propheten borgen. Dann gäbe es aber ein Kunststück anstatt eines Kunstwerks. Kontraste müssen hier das Weiss intensiver machen helfen und der Künstler geräth dadurch in die Paradoxen hinein, indem er die dunklen Stellen tiefer macht, als sie in der Natur für den gegebenen Fall sein können. Wir räumen gern ein, dass uns zum Vergleich die Anschauung fehlt; allein wir werden vor dem Gemälde das Gefühl nicht los, dass hier mit grosser Kühnheit Unmögliches versucht ist. Wir erkennen gern an, dass viel Talent und Virtuosität dazu gehört, so kühne Versuche zu wagen und so durchzuführen, dass sie mehr anziehen, als abstossen; aber es bleibt eine Wahrheit, dass Extreme niemals schön sein können. Wir sind wohl nicht die Einzigen, die nach diesem Bilde ein älteres, daneben hängendes von demselben Künstler, einen „Mondschein“, doppelt gern angesehen haben. — Jenes Bild ist in den Besitz des Fürsten Carolath-Schönaich gekommen.

Der Kunstverein erwarb ein Genrebild von Karl Steffeck: „Wallenstein'sche Reiter in einem Kloster“. Ein mit solider Technik meisterhaft durchgeführtes Stück. Die Kriegsgesellen sind zum Theil beschäftigt, die heiligen Räume zu einem Stall für ihre Thiere einzurichten, zum Theil üben sie ihre Herrschaft etwas unceremoniös gegen einen Klosterbruder aus, der sich in der für ihn und uns peinlichen Lage befindet, eben die Stufen hinunter der Länge nach hinzustürzen. Höchst lebenswahr in Zeichnung und Bewegung sind die Pferde. Sie geben einen neuen Beleg für die Geschicklichkeit des Künstlers auf diesem Gebiete. Aber auch die übrigen Dinge, die Architektur, die Beleuchtung, welche von dem nach hinten liegenden Klosterhofe kommt, Alles ist mit gleicher Tüchtigkeit in Zeichnung und Färbung zu Stande gebracht.

Das ebenfalls ausgestellte, lebensgrosse Portrait einer Dame (Kniestück) von Karl Becker verdient wegen seiner sehr geschmackvollen Ausführung lobende Erwähnung.

London, im März. Ein Brief aus Cairo meldet von der Auffindung der Ueberreste eines ansehnlichen Tempels zu Memphis. Der Tempel wurde von einem französischen Reisenden, dessen Name unbekannt geblieben ist, entdeckt, als er in demjenigen Theile des grossen Memphitischen Kirchhofes, welcher in der Nähe des heutigen Dorfes Abu-Seer liegt, Ausgrabungen anstellte. Ein Dromos von Sphynxen, dreissig oder vierzig, oder sogar mehr, an der Zahl, ward zuerst entdeckt und dann der in einem sehr beschädigten Zustande befindliche Tempel, zu welchem jene eine Art Zugang bildeten. Im Tempel fand man zwölf Statuen in griechischem Styl, und über diesen eine ausgehöhlte Kammer. Nach dieser scheint es, als sei der Tempel zum Theil erbaut, zum Theil in den Felsen ausgehöhlt worden, ähnlich dem Tempel des Asaseef zu Theben und des Wadee-es-Subora in Nubien. Auch einige griechische Münzen sind an derselben Stelle entdeckt worden. (Ath.)

Ueber das Peel-Monument zu Tamworth ist nun definitiv bestimmt. Dasselbe wird aus einer Bronzestatue auf einem Piedestal bestehen, 1000 Liv. St. kosten und auf dem Marktplatze aufgerichtet werden.

Novitätenschau.

The Art-Journal. Märzheft 1851. — Die Ausstellung der British Institution von 1851. — R. Hunt, Ueber die Anwendung der Wissenschaft auf die schönen und nützlichen Künste. Hale Thomson's neue Art der Glasversilberung auf chemischem Wege. — Das Wörterbuch von Kunstausdrücken fortgesetzt. — Cottingsham's Museum mittelalterlicher Kunst, mit Holzschnitten. — Boydell's Shakespeare. — Nekrolog von dem schon vor zwei Jahren verstorbenen Maler Wilson. — Geometrische Verzierungen. Aus dem Werke von R. W. Billings: Die Gewalt der Form, angewandt auf geometrische Verzierungen. Hundert Zeichnungen aus einem Diagramm. London. 8. Pr.: 7 s. 6 d. — Scenen aus dem Künstlerleben. 1. Sanchez Coello. — Vorgeschlagene Ausstellung von Meisterwerken der englischen Malerschule während der Industrieausstellung. — An Abbildungen liegen bei: „Rebekka am Brunnen“ nach W. Hilton von C. Rolls und: „die Wiese“ nach Callcott von R. Brandard gestochen. Beides Bilder aus der Vernon-Galerie. Ferner in punktirter Manier von W. Roffe nach einer Marmorstatue von P. Mac

Dowell: „Früher Kummer", ein junges Mädchen, das eine todte Taube an die Brust drückt.

L'Artiste. Revue de Paris. Zweites Januarheft. — L. Clément de Ris: Der Salon. — Ed. L'Hote: Kirchliche Denkmale des Mittelalters. Notre Dame de Laon. — Galleaux: Betrachtungen über den Kupferstich und über Gérard Audran.

Erstes Februarheft. — L. Clément de Ris: Der Salon. — P. Hedouin: Französische Maler. I. Pater. — Die artistischen Beilagen zu diesen beiden Heften sind Gravüren nach Bildern vom diesjährigen Salon.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht des **Frankfurter** Kunstvereins über die Generalversammlung am 22. December 1850.

Wir haben unsere besondere Befriedigung auszusprechen, dass die durch die Ungunst der letztverflossenen Jahre sehr gesunkene Zahl unserer Actionäre sich wieder bedeutend gehoben hat und wir die erfreuliche Erfahrung gemacht, wie in Folge einer unserer Seits ergangenen Einladung dieselbe vom kunstliebenden Publikum die theilnehmendste Unterstützung fand.

Die Zahl unserer Actionäre beläuft sich gegenwärtig auf: 659 hiesige Mitglieder mit 764 Actien, 192 fremde Mitglieder mit 222 Actien, im Ganzen 851 Mitglieder mit 952 Actien. Hiezu im Tausch an 15 auswärtige Kunstvereine 34 Actien, im Ganzen 986 Actien. — Diesen sind noch hinzuzufügen 13 hies. Mitgl. mit 18 Actien für öffentliche Werke.

Als Cassabestand für öffentliche Werke zeigt sich ein Saldo von 5955 Fl. 15 Kr., dessen grösster Theil in zinstragendes Badischen und Frankfurter Obligationen angelegt wurde. Ein bedeutender Theil dieser Summe ist für ein Kaiserbild Karl's des Grossen für den Kaisersaal bestimmt. Bereits vor sieben Jahren wurde hiezu einem unserer bedeutendsten Historienmaler der Auftrag ertheilt, bis jetzt jedoch zu unserem Bedauern ohne Erfolg.

Von dem Fortgang des Monuments zu Ehren der Erfindung der Buchdruckerkunst haben wir zu berichten, dass zu der Figur des Schöffer, die galvanoplastisch ausgeführt schon vor längerer Zeit auf der Terrasse des Städel'schen Kunstinstituts aufgestellt wurde, nun auch die des Fust hinzugekommen ist. Die dritte und Hauptfigur der Gruppe, des Gutenberg, hat Herr von der Launitz im Modell schon sehr gefördert und steht deren galvanoplastische Herstellung durch Herrn von Kress für nächstes Jahr in sicherer Aussicht.

Der Mangel eines geeigneten und verfügbaren Lokals für grössere Ausstellungen von Kunstwerken wird von uns noch zu unserem Leidwesen um so mehr beklagt, als hiedurch der Wunsch vieler Kunstfreunde unerfüllt bleiben muss. So viel an uns liegt, suchten wir jedoch diesem Mangel durch beständige Ausstellungen in unserem Lokal einigermassen abzuhelfen, und manches Schöne kam hiedurch zur öffentlichen Anschauung. Auch freuet es uns, zu bemerken, dass von den bei uns ausgestellten Gemälden und plastischen Werken mehrere in Privathände übergingen und hiedurch die Künstler die wirksamste Aufmunterung zu erneuter Thätigkeit fanden.

Für den Zweck der Verloosung ergiebt sich aus vorliegender Rechnungsablage: eine Einnahme von 5295 Fl. 59 Kr., die Auslagen betragen 5191 Fl. 32 Kr., bleibt Cassarest 104 Fl. 27 Kr. — Nachträglich 20 Actien nach dem Cassenabschluss verkauft 108 Fl.

Bei den zur Verloosung kommenden Gegenständen befindet sich auch ein Oelgemälde, — norwegisches Sennerleben von A. Tidemand, — welches uns, vom Glück begünstigt, bei der Verloosung des Kölner Vereins zugefallen ist. Im Ganzen kommen zur Verloosung: 11 Oelgemälde, 3 Aquarelle, 1 plastische Arbeit, 61 Kupferstiche und Lithographien, welche letztere wir durch Tausch zu diesem Behufe erworben haben.

Einer der schwierigsten Gegenstände für die Direction des Kunstvereins bleibt das Vereinsblatt; doch glauben wir durch das diesjährige, den Falkensteiner Ritt, von Moritz v. Schwind, gestochen von Göbel, den Wünschen vieler unserer Mitglieder entgegengekommen zu sein.

Zur Verloosung kamen folgende Kunstwerke:

I. Haupt-Gewinne. a. Oelgemälde: Münchhausen erzählt seine Abentheuer, von A. Schrödter. — Des Rekruten Abschied, von Prof. J. Becker. — Scene aus dem Taunus, von Dielmann. — Sonntagmorgen, von A. Burger. — Trompeter zum Angriff blasend, von A. Schreyer. — Elfenwache, von D. Mosler. — Altdeutsches Stadtbild, von Peter Becker. — Norwegisches Sennerleben, von Tidemand. — Die Insel Capri, von C. Morgenstern. — Der Lohrofall bei Kongsberg, von G. Saal. — Gegend bei Rödelheim, von J. Maurer.

b. Aquarelle und plastische Arbeiten: Der Liebesdienst, von Dielmann. Aquarell. — Sonntagsfeier, von E. Schalck. Aquarell. — Sonnenuntergang, von Maurer. Aquarell. — Heimkehr der Hessin mit ihrer Tochter, Original-Gypsgruppe von H. Petri.

II. Neben-Gewinne: Der Tod Kaiser Friedrich I., Kupferstich von Keller nach Rethel, in 3 Exemplaren. — Die h. Dorothea, Kupferstich v. Girsch nach C. Dolce, in 2 Exemplaren. — Die h. Familie von Rafael, gestochen von Schuler. — Italienerinnen und der Bettelmönch, von Krusemann, gestochen von Dircks, in 3 Exemplaren. — Rast am Brunnen, Lithographie von Mutzel nach Meyerheim, 3 mal. — Die Spieler, Lithographie von Fay nach Rustige. — Der Improvisator, von Maes gestochen von Eichens, 4 mal. — Familienglück, Lithographie von Fockers nach Meyerheim. — Der Frühling, Kupferstich von Girsch nach A. v. d. Embde. — Der Herbst, desgleichen. — Albanerin, Kupferstich von Wagner nach N. de Keyser. — Kirchhof, Radirung von J. Gensler. — Grossvaters Liebling, Lithographie von Fischer nach Meyerheim. — Peter von Amiens, Kupferstich von Oldermann nach N. de Keyser. — Vaterfreuden, Lithographie von Arnold nach R. Jordan. — Neapolitanische Schifferin, Kupferstich von Sehad nach Folz. — Mutterliebe, Stahlstich von Pond nach C. Vogel. — Die Novize, Stahlstich von Raab nach Petzl. — Götz von Berlichingen, Stahlstich von Schultheis nach Gennerich. — Das Lied der Glocke, Kupferstich von Schleich nach Nilson. — Der Barde vor dem Königspaar, Stahlstich von Schuler nach Huxol, 11 mal. — Poesie und Liebe, Kupferstich von Felsing nach W. Kaulbach, 10 mal. — Betende Familie, Kupferstich von Ruach nach Sehorn, 10 mal.

Anfrage.

Ein Gemäldeliebhaber in der Schweiz besitzt in seiner Sammlung ein Oelgemälde, die Communion des h. Hieronymus vorstellend, in allen Theilen dieselbe Vorstellung, wie das grosse in Rom befindliche berühmte Gemälde des Dominichino, nur allein in kleinerem Format wie jenes.

Wie bekannt ist, wurde eine première pensée von Dominichino von genanntem Bilde gemalt, wonach er das grosse Bild ausführte und ist auch hinlänglich bewiesen, in welchen Besitz diese première pensée durch Ankauf vom Maler selbst, an mehrere Kunstbesitzer überging, bis endlich dasselbe durch Zeitumstände ausser den Besitz bekannter Personen kam.

In welchen Händen dieses Original, diese ächte première pensée von Dominichino sich nun befindet, ist der Wunsch des obgenannten Gemäldebesitzers, zu ergründen, und derselbe ladet alle Kunsthändler, Gemäldebesitzer und Liebhaber ein, im Fall sie irgend Auskunft über ein solches Gemälde zu geben im Stande sind, es der Redaction dieses Blattes anzuzeigen die Gefälligkeit zu haben und wünscht, um wo möglich zur Kenntniss des wahren und richtigen Originals zu gelangen, über die allenfalls sich findenden Exemplare im Vergleich mit dem seinen, durch erste Kenner das Urtheil fällen zu lassen.

(Der heutigen Nummer liegt der Anzeiger No. 2. bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 18. Sonnabend, den 3. Mai. **1851.**

Das Auge muss sich gewöhnen, die Spuren der Zerstörung eher zu ertragen, als sie voreilig aufzusuchen.

Durch nichts wird das Verständniss und der Genuss alter Kunstwerke mehr gefährdet, als durch die Sucht, sich in der Nachweisung der Verderbnisse und Herstellungsversuche geschickt zu erweisen. Weit nützlicher würde es sein, sich in der Deutung halbverloschener Züge zu üben. Am besten aber thut man immer, wenn man vorerst von den Bemühungen der Restauratoren in soweit Nutzen zu ziehen sucht, als durch dieselben die rasche Uebersicht von Kunstwerken ermöglicht wird, vor denen wir entweder ganz zurückschrecken würden oder deren Construirung uns doch weit mehr Zeit wegnehmen würde, als wir gemeinhin darauf zu verwenden im Stande sind. Die Madonna di Fuligno würde ohne die Bemühungen der Franzosen ganz ungeniessbar geblieben sein, und wenn auch der eine und der andere Kenner sie in ihren unberührten, aber verwüsteten Zustand zurückwünschen möchte, so ist doch die Wirkung weit höher anzuschlagen, welche sie gegenwärtig auf die, Kunsteindrücken zugängliche, Menge macht. — Wenn wir nun bei wachsender Vertrautheit mit einem solchen Kunstwerk uns von seiner ursprünglichen Schönheit und Frische einen Begriff verschaffen wollen, so erreichen wir dies keineswegs dadurch, dass wir die von Grund aus wiederhergestellten oder übermalten Stellen aufsuchen — was an sich eine missliche Operation ist, bei der sich selbst erfahrene Augen leicht täuschen — sondern vielmehr durch die Fixirung derjenigen Glanzpunkte, welche von der Zeit und von Menschenhänden am meisten verschont geblieben sind. Zu diesen gehört nun vor Allem der durch die Klarheit seiner Färbung aus dem Bilde hervorleuchtende Kopf des h. Hieronymus, welcher uns einen Vorgeschmack geben kann von der Pracht und Frische des Tones, die sich ursprünglich über das ganze Bild verbreitet haben müssen. Jetzt sind diese hervorstehenden Eigenschaften nur auf einen sehr begränzten Raum beschränkt, und sobald wir uns mit der Wirkung dieser Partieen vertraut gemacht haben, fühlt sich der Blick, in dem Augenblick, wo er mit den weniger erhaltenen Theilen des Gemäldes in Berührung kommt, sehr unangenehm überrascht. Von der ursprünglichen Frische des Colorits kann uns auch die Fussspitze des h. Johannes, welche hinter dem h. Franziskus zum Vorschein kommt, einen Begriff geben. Sie tritt uns wie eine von der Sonne beleuchtete Stelle aus dem Bilde entgegen. Und so hat es mir auch scheinen wollen, als ob die eine Hand des Täufers, welche nach der Madonna emporzeigt, besonders glücklich erhalten wäre. Gegen den Arm dieser Figur gehalten, ist sie's gewiss, da dieser fast ganz neu ist. Gerade aber diese Restauration muss uns mit Respekt erfüllen, und es lässt sich kühn behaupten, dass keine einzige antike Statue so geschickt und befriedigend wieder hergestellt worden sei, wie diese Figur, obwohl dieselbe wahrhaft verwüstet und zum Theil zerbröckelt gewesen sein muss. Denn an dem Gesichtsausdruck lässt sich dieses deutlicher noch wahrnehmen, wie an der hineingemalten Stelle des Arms. — Diese Andeutungen werden Denen genügen, welche Ruhe und Geduld genug haben, um sich in das schöne Gemälde in der Art zu vertiefen, dass sich vor ihren Blicken wenigstens theilweise der Schleier lüftet, welchen die Zeit darüber geworfen hat. Wer ihn mit Gewalt hinwegreissen und unter Anwendung einer selbstsüchtigen und hochmüthigen Kritik zur ursprünglichen Schönheit hindurch dringen will, pflegt bei deren Leiche anzulangen und geniesst nur den hässlichen Eindruck der Zerstörung. Ueber diesen aber soll uns die wissenschaftliche Betrachtung eher hinweghelfen und uns so kostbare Reste, eben weil es die letzten Ueberbleibsel der verlorenen Schöne sind, auf die rechte Weise würdigen lehren. Dies ist aber nur dann möglich, wenn wir uns jedes vorschnellen Urtheils enthalten und uns lieber unserer Unwissenheit bescheiden, statt uns vor der Zeit weise zu dünken. — Um zu der richtigen Auffassung des Charakters der Madonna und zum Verständniss der Handlung, in welcher das Christuskind dargestellt ist, zu gelangen, können wir den unvergleichlich schönen Stich des Mark Anton zu Hülfe nehmen, welcher diese Gruppe allein liefert. Wir ersehen daraus, wie grossartig und ernst Raphael die h. Jungfrau gedacht gehabt hat und dürfen danach abnehmen, wie viel von den jetzt noch im Bilde vorhandenen Zügen hineingekommen sein mag. Denn es ist eben so wenig anzunehmen, dass Mark Anton den Raphael an Grossartigkeit der Auffassung übertroffen habe, als dass dieser hinter seinen eigenen Entwürfen so weit zurückgeblieben sei. Es bedarf aber in der That nur weniger Ausdauer, um auch hier das Ursprüngliche von Zuthaten neuerer Hand zu trennen, zumal dieselben mehr zufällig störend, als wesentlich alterirend wirken. Das Behaben des Kindes wird auch uns erst mit Hülfe des erwähnten Stichs recht verständlich. Es schaut mit verwunderter Begierde hinab auf

die Erde, um sich von dem, was da unten vorgeht, selbst zu überzeugen, und seine Blicke müssen sich, jenen Angaben des Kupferstichs zufolge, mit denen des die Votivtafel tragenden Engels begegnet haben. Im Bilde ist auch dieser Zug weniger klar, und wer die Wirkung eines einzigen Pinselstrichs auf den Ausdruck des menschlichen Auges aus Erfahrung kennt, wird sich kaum darüber wundern mögen, dass Störungen der Art bei der Restauration eines so misshandelten Gemäldes untergelaufen sind.

E. Braun.

Ueber die Lokalitäten für Bilder-Galerien und Kunstausstellungen.

Von **H. Gemmel.**

(Schluss)

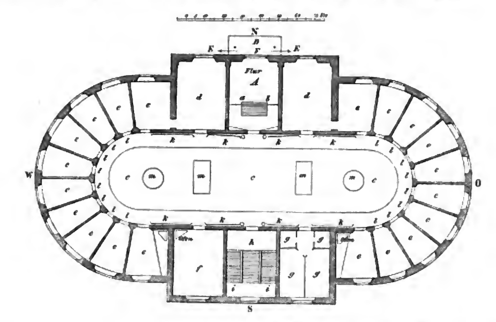
Nach dem Bisherigen stellte sich ein Galerie-Lokal im Aeussern als ein Rundbau von etwa 100 Fuss Durchmesser und 3 Stockwerken, also etwa 50 Fuss Höhe, dar, aus dessen Mitte sich noch die innere Rotunde um Etwas erheben mag.

So strikte auch dieser Bau aus den aufgestellten Grundsätzen sich ergiebt, so werden wir doch bei näherer Betrachtung desselben finden, dass er das Gebrechen der meisten Theorien, nämlich deren Einseitigkeit theilt. In der That treten noch andere Motive bei einem solchen Bau hinzu, die nicht vernachlässigt werden dürfen. — Diese sind folgende:

Wir haben in diesem Rundbau nur in jedem Stockwerk 18 Kabinette, und zwar alle von gleicher Grösse, demnach kein passendes Lokal zur Aufstellung für so grosse Bilder, wie sich deren, wenn auch sehr wenige, dennoch fast auf jeder Ausstellung finden, und die mitunter eine Länge von 25 Fuss und eine Höhe von 18 Fuss erreichen. — Ferner bedürfen wir noch mannigfache andere Lokalitäten, als da sind: Treppenfluren, Garderobe, Geschäftszimmer, die ausgedehnten Räume für die leeren Bilderkisten und andern Utensilien, welche besonders temporäre Ausstellungen nöthig machen, endlich die von jungen Malern so gefürchtete Todtenkammer [1]), für die nicht ausstellungsfähigen Gemälde. Wollten wir nun alle diese Lokalitäten von den 18 Kabinetten entnehmen, so bliebe uns wenig übrig.

Aus diesen Rücksichten ergiebt sich folgende bauliche Anlage. Man schneide den früher geschilderten Rundbau mitten durch, rücke beide Hälften mit je 10 Kabinetten auseinander und füge in die Lücke einen rechtwinklichten Bau, in dessen von der Sonne stets belästigte Südseite man alle vorher erwähnten Räumlichkeiten, dagegen auf die Nordseite die grösseren Gemächer für die Bilder erster Grösse legt.

Aus diesen Motiven ist folgender Grundriss für ein Gemälde-Ausstellungs-Lokal hervorgegangen.



Parterre.

A Hausflur.
D Unterfahrt.
EE Eingang für Fussgänger.
F Eingang.
a Kasse.
b Eingang zum Souterrain, daselbst unter
dde Wohnung des Galerie-Dieners, unter
cc Raum für Bilderkisten, unter
eee zu vermiethende Keller.
C der grosse Saal.
kkkk grosse Bilder.
mm Tische mit verschiedenen Gegenständen u. kleinen Sculpturen.
dd Säle zur Aufstellung grösserer Gemälde oder zum Copiren.
eeee Zimmer zur Aufstellung von Gemälden mittlerer Grösse.
f Saal für grössere Sculpturen, im Falle nicht nach denselben gezeichnet werden soll.
gg Nebenräume mit einem Entresol darüber, vom Treppenpodest zugänglich.
h Treppe nach dem obern Stockwerk, darunter
ii Retiraden.

Oberes Stockwerk.

h Treppenflur.
kkk Galerie im grossen Saale, an deren Wände Kupferstiche und Kunstwerke von der kleinsten Dimension.
dAd Saal für die grössten Gemälde.
eeee Bilder-Kabinette.

1) Die Kunstvereine ihrerseits werden diese Kammer für überflüssig erklären, da sie mit Recht sehr entschiedene Versuche machen, deren Kandidaten ganz von den Ausstellungen fern zu halten. D. Red.

lll die Fenster über dem amphitheatralischen Dache der Kabinette *f* und *gg* vereint mit Oberlicht.

Die Fenster der Cabinette *eee* gehen höher als deren Decke, in der oberen Etage bedeckt ein Sopha auf einer Estrade die Schrägung.

Ist dem Gebäude der Trockenheit wegen durchweg eine Keller-Anlage nöthig, so können diejenigen Keller, welche von der Strasse zugänglich sind, vermiethet, dagegen die andern zur Aufbewahrung von Bilderkisten, Heitzmaterial und andern Utensilien dienen. — Das oberste Stockwerk enthält dieselben Abtheilungen, als das Hauptgeschoss, nur dass dieselben nicht vom Fussboden des mittleren Saales, sondern von dessen Galerie *kk* zugänglich sind. — Ueber *dAd* ein einziger Saal für die grössten Gemälde, dessen passende Höhe, durch eine Ueberragung des rechtwinklichten Mittelbaues über die halbrunden Seitenflügel, leicht zu erreichen ist.

Die Dächer der beiden halbrunden Flügel sind so zu construiren, dass sie, vom äusseren Umfange amphitheatralisch sich vertiefend, nach der Rinne an der halbkreisförmigen Wand des grossen Saales herabgehen; dadurch ist die Möglichkeit herbeigeführt, dass dieser grosse Saal, der mit dem Mittelbau gleich hoch und also höher als die Flügel ist, über dieser Rinne, den darunter liegenden Kabinetthüren entsprechend, auf jeder Seite 10 Fenster hat. Um die grossen, im Saale aufgestellten Bilder und eingerahmten Kupfer auf der Galerie vor Spiegelung zu bewahren, wird man nur die äussersten Fenster in jedem Halbkreise zuhängen dürfen.

Indem die Communication auf der Galerie eine beschränkte ist, so müssen vom Treppenflur aus links und rechts sogleich Thüren in die Räume über *f* und *gg*, und von diesen eben so in die nächsten Cabinette, denen hier der Ofen entbehrlich sein wird, führen. Eben so wird auch der über *dAd* liegende Saal noch Thüren nach den nächsten Kabinetten haben. — In der Mitte des grossen Saales sind noch Sculpturen und Tische mit kleineren Kunstwerken aufgestellt.

Will man sich die Mühe geben, die Gesammtlänge aller für Bilder brauchbaren Wände zu finden und sie mit einem derartigen jetzt vorhandenen Bau vergleichen, so wird man den Unterschied bemerken und finden, dass dieser Bau eine so grosse Anzahl von Gemälden fassen kann, dass er dadurch verhältnissmässig sehr wohlfeil wird. — Ein einziger Halbkreis in einer Etage kann mehr Bilder aufnehmen, als die ganze Königsberger Ausstellung zu haben pflegt. Die Ausstellungen, wie sie jetzt zu Berlin sind, würden noch nicht eine Etage ausfüllen.

Wer die Galerien von München, Venedig und andere besucht hat, wird wissen, wie arg man sich betrügt, wenn man durch eine Beleuchtung aus der Mitte der Decke herab, hofft, die Spiegellichter zu vermeiden.

Riedel's Albaneserin.

Riedel hat im vergangenen Monat einen seiner glänzendsten Triumphe gefeiert bei Ausstellung des Kniestücks einer Albaneserin, in welchem er eine Lichtwirkung erzielt hatte, von der selbst erfahrene Kunstkenner auf den ersten Anblick betroffen waren. Es dauerte oft lange, bevor sie sich überzeugen konnten, dass eine solche Farbenpracht auf dem Wege der allen bekannten Oelmalerei und mit denselben Stoffen hervorgebracht sei, welche jeder bei dem Farbenhändler käuflich erhalten kann. Das Motiv zu diesem schönen Spiel der Lichter hatte sich dem Künstler in einer jener anmuthreichen Erscheinungen dargeboten, durch welche der Spaziergänger in den Galerien von Albano überrascht zu werden pflegt. Bald aber mag er sich überzeugt haben, welch ein Wagniss es gewesen, südlichen Sonnenglanz auf die Palette zu nehmen. Denn aus dem errungenen Sieg kann man deutlich die Kämpfe abnehmen, welche der erfahrene Maler hat durchmachen müssen. Mehr als einmal ist er genöthigt gewesen, die vorzugsweise lichten Gegenstände in den Schatten zurückzudrängen und das Glitzern des Goldes, sowie die grelleren Farbenmassen auf dem Umweg des Contrastes zur Anschauung zu bringen. Bei einem solchen Verfahren, dem wir zunächst ein so heiteres und allgemein ansprechendes Kunstwerk verdanken, haben sich daher beiläufig eine Menge von Experimenten kundgegeben, zu deren Beschreibung und Darlegung es Goethe'scher Meisterhaftigkeit der Darstellungsgabe bedürfte.

Der Beifall, welchen dieses schöne Kunstwerk davongetragen hat, war ein ungewöhnlicher. Er beschränkte sich nicht bloss auf die gaffende Menge, sondern auch angesehene und meisterhafte Künstler haben in denselben laut eingestimmt. Man hat diese Leistung mehr als einmal einem Salto mortale verglichen und in der That erinnert sie oft an das, was man von Paganini's wunderbarer Gabe in der Beherrschung der Tonwelle rühmen hört. Dabei darf jedoch das eine nicht vergessen werden, dass es sich hier nicht um ein Kunststück, sondern um ein sinnvolles Kunstwerk handelt, an dem man nie aufhören wird, Freude zu haben.

Unter denjenigen Künstlern, welche Riedel's Zeitgenossen im engeren Sinne und zum Theil seine Freunde sind, hat es indessen auch nicht an herabsetzenden und die Richtung, die er so erfolgreich eingeschlagen hat, verdächtigenden Kritikern gefehlt. Da es indess zum Theil dieselben sind, welche bei den Triumphen, die die Kunst durch Cornelius feiert, die Nase rümpfen, statt sich derselben im Geiste echter Körpergemeinschaft zu freuen, so muss man dem Verdacht Raum geben, dass sie als Kläffer des Meisters Erfolge verkündigen.

So lange das Bild hier ausgestellt war, hat Niemand seine Bestimmung erfahren können. Jetzt aber verlautet, dass es dem König von Württemberg zu Theil geworden ist. Der Künstler scheint es hauptsächlich deshalb verschwiegen zu haben, um nicht auch auf diese Weise noch den Neid rege zu machen. Sind doch die Meisten so kurzsichtig, dass sie meinen, es handle sich bei dem Ankauf eines schönen Kunstwerks um nichts anderes als um eine Unterstützung des Künstlers, während doch umgekehrt derjenige als der Begünstigte betrachtet werden sollte, dem der Genuss eines so herrlichen Erzeugnisses des Menschengeistes, in einem solchen Fall sogar ausschliesslich um das geringfügige Opfer einiger lumpigen Goldstücke zu Theil wird. Vordem war es nicht so und mit der Kunst stand es darum besser!

E. Braun.

Kunstliteratur.

Johann Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben von Ernst Förster. St. Gallen, Scheitlin und Zollikofer. 1851. (Mit Müller's Portrait und drei andern Stahlstichen.)

Dieses Buch bringt uns Kunde von einer hochbegabten Künstlernatur, die leider durch zu frühen Tod gehindert wurde, in einer Reihe tüchtiger Schöpfungen von sich selbst so zu zeugen, wie wir nach Allem, was wir erfahren, zu erwarten berechtigt sein durften. So aber ist die Nachricht von G. Müller's Leben zugleich die Botschaft seines Todes, und es bleibt uns nur übrig, von dem sorgfältig gemalten Portrait, welches E. Förster von ihm entwirft, indem gerechte Liebe und Be-

wunderung ihm dabei den Pinsel führen, eine kleine skizzirte Kopie zu geben.

Aus dem vor uns liegenden Buche, welches ausser der Lebensbeschreibung des früh Dahingeschiedenen eine Auswahl seiner dichterischen Ergüsse bringt, tritt uns derselbe als eine jener ernsten, sinnigen ächt deutschen Naturen entgegen, die in begeisterter Hingebung an ein ideales Streben die Aufgabe ihres Daseins setzen. Geboren am 15. Sept. 1822 zu Mosnang im Kanton St. Gallen, aufgewachsen in einer Familie von gediegener bürgerlicher Tüchtigkeit, entwickelte er schon früh grosse Lernbegierde und gute Geistesanlagen. Besonders aber lockte die Poesie ihn frühzeitig in ihr Zauberreich, und im Wetteifer mit seinen älteren Brüdern gab er mit Leidenschaft seinem dichterischen Hange nach, so dass er gegen den Vater, der ihn zuerst die Färberei erlernen lassen wollte, mit einem entschiedenen „Nein!“ und „er wolle Dichter werden“ heraustrat. Die Herrlichkeit der ihn umgebenden Schweizernatur gab diesem Feuer eben so edle als reiche und mächtige Nahrung, und von da her stammt in Müller's menschlich schönem Wesen jener tiefe Zug zur Natur und zu seinem besondern Vaterlande, jene kindliche Frömmigkeit und Milde, die ihn sein ganzes Leben hindurch nicht verlassen hat, jene ächte glutvolle Begeisterung, die ihm jeden Gedanken der Seele und jede Erscheinung der Aussenwelt zur poetischen Form verklärte. Als sein Vater ihn nun für das Studium der Architektur bestimmte, brach er erfreut in die Worte aus: „Das ist ja auch Dichtkunst“, eine Aeusserung, die für all sein späteres Wirken maassgebend geblieben ist. Nachdem er eine Zeitlang beim Staatsarchitekten F. W. Kubli in St. Gallen gearbeitet hatte, ging er nach München, wo Ziebland ihm seine Belehrung angedeihen liess. Von Ziebland's Art, auf seine Schüler einzuwirken, heisst es S. 31: „Er schreibt ihnen nicht diesen oder jenen Styl vor, ja er empfiehlt nicht einmal einen; er weist sie für ihre Pläne vor Allem auf Bedürfnisse und Bedingungen des aufgegebenen Baues hin und lässt die Formen aus diesen, aus Denkweise, Sitte und Gebrauch des Volkes, dem man als Künstler dient, und aus der Geschmacksrichtung des Schülers sich bilden. Das letztere ist ganz besonders sein Augenmerk, und Förderung eigenthümlicher Sinnesweise bei seinen Schülern der Grundzug seiner Methode, woher es denn kommt, dass man in den Werken von ihnen eine Schule im gewöhnlichen Sinne nicht wahrnimmt. Müller's reiche Eigenthümlichkeit hatte er bald erkannt, und es ist unbedenklich mit das Verdienst seiner das Talent in keiner Art beschränkenden oder bevormundenden Methode, dass sie sich so rasch und mit so klarem Bewusstsein entfaltete.“

Diese Eigenthümlichkeit Müller's arbeitet sich in der That schnell heraus, und schon frühe Aeusserungen von ihm bekunden, mit welch klarem Geiste, künstlerischem Takte und sicherem Urtheil er die verschiedenen Architekturformen aufzufassen wusste. Der in München mit besonderer Vorliebe gepflegte schwerfällige Styl der frühromanischen Zeit sagt ihm nicht zu; „wir sind nicht,“ sagt er, „die Menschen einfältigen Herzens wie jene des 6. oder 10. Jahrhunderts. Vielmehr glaube ich, dass für uns im Allgemeinen die griechische Architektur mit ihrer zarten Eleganz, ihrer Klarheit und Ruhe, ihrer stillen Grossartigkeit passender wäre, wenn sie unbefangen und frei den veränderten Lebensverhältnissen angepasst würde.“ Aber auch den antiken Stylen vermochte er nicht unbedingt sich hinzugeben, so sehr er auch die Vortheile anerkannte, welche durch das Studium und die Erneuerung derselben der Architektur zugeflossen sind. Vor Allem beklagt er schmerzlich, dass in München die grossartig gebotene Gelegenheit nicht benutzt worden sei zur Begründung einer neuen nationalen Baukunst, dass man über den Mitteln den Zweck aus dem Auge verloren habe. So zürnt er in einem seiner Sonette über die Siegespforte in München:

„Ja, wenn die fürstlichsten Gelegenheiten
Des Vaterlandes Kunst emporzurichten
So ungenutzt an euch vorübergleiten:
Kommt Barbarossa lang noch nicht gezogen
Aus des Kyffhäusers düstren Felsenschichten:
Denn solcher Mann zieht nicht durch röm'sche Bogen.“

Ueber die Feldherrnhalle, zu der er eine im Holzschnitt beigegebene Skizze von eben so grossartiger als poetischer Conception entworfen hat, klagt er:

„Hier wurde München um sein Herz betrogen.“

Eine von München aus nach Regensburg, Ulm und Nürnberg unternommene Reise und das Studium dieser Schatzkammern deutscher Kunst war für den vorzugsweise romantisch gestimmten Geist Müller's von entscheidender Wirkung. Als höchstes Ziel seines Strebens schwebte ihm die Begründung eines neuen nationalen Baustyles vor; hier glaubte er einen Anknüpfungspunkt gefunden zu haben, der ihm näher zu liegen schien, als das Zurückgreifen zu den Bauordnungen der antiken Welt. Um diese Zeit trat er zum ersten Mal öffentlich bei einer von der Stadt Mühlhausen im Elsass ausgeschriebenen Concurrenz für den Bau einer protest. Kirche auf. Wenn sein Plan auch nicht zur Ausführung kam, so wurde ihm doch die Genugthuung, dass das französische Ministerium ihm für die Erlaubniss, eine Kopie des Entwurfes zu nehmen, 300 Frs. anbot. Bald darauf war er so glücklich, mit einem reichen Baseler Patrizier Hrn. Rud. Merian eine Reise nach Italien antreten zu können. Hier erhielt die Richtung, welche er nun bereits eingeschlagen hatte, neue Nahrung; weit entfernt, etwa den antiken Stylen sich mehr zuzuneigen, fand er im Gegentheil z. B. an dem kleinen in griechischer Architektur erbauten Theater von Carrara Gelegenheit zu bemerken, „wie so ganz unzertrennlich Marmor und griechische Formen“ seien. „Woher nähme“ — fügt er hinzu — „deutscher Mauerbewurf, Gyps und Sandstein den Reichthum der Reflexe von einem Glied aufs andere! die Durchsichtigkeit der Perlenschnüre und Canelirungen, den Glanz der glatten Quadern! Und wir quälen mit unsern Nachahmungen den Genius der griechischen Kunst im Grabe, während der deutsche seine Stimme vergeblich in die Wolken schickt.“

So viel, um Müller's Stellung zur Architektur zu bezeichnen. Vor allem strebte er nun nach dem Ziel eines christlichen Kirchen-Baumeisters, und da sagte denn der italienisch-gothische Styl seiner Sinnesrichtung am meisten zu; diese Mischgattung, die das Spitzbogensystem zwar aufnimmt, ohne es jedoch bis zu jener fast abstrakten Consequenz zu verfolgen, wie dies an den Hauptwerken der deutschen Gothik geschehen; die vielmehr durch Verbindung von horizontalen und rundbogigen Formen mit denen des Spitzbogens und des steilen Giebels einen eigenthümlich reichen poetischen Reiz hervorbringt. Hier war es auch, wo der Gedanke an die Ausführung der Façade des Florentiner Domes zuerst sich seiner Seele bemächtigte; er liess sich in Florenz nieder, um diesem mit Enthusiasmus ergriffenen Plane sich ganz hingeben zu können. „Diese Arbeit, sagt sein Biograph, müssen wir als die bedeutendste, als den Höhepunkt seines leider so sehr kurzen Lebens betrachten. Ihr widmete er seine Liebe, seine Begeistrung, seine künstlerischen, wie seine körperlichen Kräfte, ja sein Leben; denn in der unausgesetzten und wachsenden Anstrengung und in der unter derselben gesteigerten Glut der Phantasie erfuhren seine Nerven den ersten Schlag, und die nebenher schleichende Sorge, sein Alles an eine vergebliche Mühe gesetzt zu haben, legte sich

im Verlauf der Zeit als fressender Wurm an seine Seele." Als Anhang ist dem Buche der ausführliche Aufsatz Müller's „über die Vollendung des florentiner Domes", abgedruckt aus der Allg. Bau-Zeitung von 1847, beigegeben. Ein Stahlstich stellt zur Vergleichung die Façade Müller's mit der von Cav. Mattas entworfenen nebeneinander. Ein Blick genügt, um die letztere gegen die des deutschen Rivalen vollständig verschwinden zu lassen, der in seiner Façade ein der schönsten und genialsten Schöpfungen des italienisch-gothischen Styles würdiges Seitenstück hervorgebracht hat. Wir erhalten glücklicher Weise die Versicherung, dass diese treffliche Arbeit durch eine Herausgabe von Müller's künstlerischem Nachlasse der Welt zugänglich gemacht werden soll. Förster sagt von diesem Hauptwerke Müller's, nämlich von der letztentworfenen Façade des Domes, „dass neben dieser jede andere überflüssig, und eine bessere unmöglich sei", und so ergriffen ist er von der Klarheit, Schönheit und Vollkommenheit des Planes, dass er seine Ausführung „nicht nur für möglich, sondern für eine Nothwendigkeit" hält. Ein Versuch, die Arbeit am herzoglichen Hofe in Florenz bekannt zu machen, schlug fehl; so reiste Müller denn, in seinem schönsten Lebensziele getäuscht, in seine Heimath zurück. Hier entstand sogleich der Entwurf eines schweizerischen National-Denkmals, dessen Herausgabe wir ebenfalls zu erwarten haben. Nachdem er darauf einen Plan zur Restauration der Kirche in S. Gallen ausgearbeitet hatte, wurde ihm die Aufgabe übertragen die Eisenbahngebäude der Bodensee-Züricher Bahn zu bauen. Seine hiefür entstandenen Entwürfe sollen nach der Versicherung seines Biographen auf vollkommen ebenbürtige Weise sich den schönen Eisenlohr'schen Bauten an der Badischen Staatsbahn anschliessen; auch ihre Herausgabe steht zu erhoffen.

In welchem Geiste Müller an diese Aufgabe ging, sehen wir aus den Bemerkungen, welche er über die Bauart der Schweizer Häuser in einem Aufsatze niedergelegt hat. „Eine solche Betrachtung, sagt er, enthüllt mit einem Schlage das tiefste Geheimniss der Architektur, die für alle Zeiten den Ruhm der Kunst zu gewinnen anstrebt. Schlage sorglos und ohne vorgefasste Meinung von Schönheit und Composition einzig den Weg ein, den dir dein Material angiebt, und beachte mit Verstand, dass du es dazu erhieltest das Bedürfniss zu befriedigen und das Klima deines Landes zu geniessen oder abzuwehren. Dein Bedürfniss gebe dir die Composition, das Material die Form, das Klima den geistigen Ausdruck, und in Vereinigung von allen dreien wirst du die Ornamentik finden, die du nach deinen Mitteln von der bescheidenen bis zur glänzendsten Kunst heranbildest." Wir können uns nicht enthalten das Urtheil Förster's über diese Entwürfe Müller's beizufügen. „Jedes Häuschen, jeder Schoppen, die Hallen, Söller und Galerien — Alles kommt einem vertraut und bekannt vor, und dennoch ist Alles neu, gleichsam die längst gepflegte, nun aber mit einem Male in Blüthe getretene Pflanze. Auch ist nichts Gesuchtes und Zusammengetragenes in diesen Zeichnungen, sondern sie scheinen ihm an Ort und Stelle unter der Hand gewachsen zu sein. Dabei herrscht eine Mannichfaltigkeit in Linien, Formen und Massen, dass dasselbe Motiv kaum einmal sich wiederholt; eine glückliche Vertheilung von Licht und Schatten, wie sie vornehmlich von den Schweizerhäusern gelernt werden kann; dazu überall Anmuth, Schönheit und Behaglichkeit. In der Anordnung regiert der Verstand, die Berücksichtigung der Bedürfnisse, aber immer folgt der Kunstsinn dem Verstand auf dem Fusse und überrascht das Bedürfniss mit einer Gabe der Lust. Da schliessen sich grüne Lauben an das Vordach, oder Gärtchen an die Wachthäuschen, da wird jedes nothwendige Glied der Construction zur Verzierung, und durch geordnete Mischung von Steinen und Backsteinen wird über grössere Bauten der heiterste Farbenwechsel ausgegossen; und bei alledem sind die Hauptgrundzüge der Conceptionen, die allen Gebäuden die gemeinschaftliche charakteristische Physiognomie geben, aus der Bestimmung derselben für die Eisenbahn genommen, so dass sie ausschliesslich da an ihrem ganz richtigen Platze erscheinen."

Müller begab sich nun nach Wien, und seine nächste Beschäftigung war der Entwurf eines Planes für eine grossartige Marktanlage, zu der die Stadt Brüssel einen Konkurs ausgeschrieben hatte. Auch dieser Arbeit wandte er sich mit dem ihm eigenthümlichen Scharfsinn und mit um so grösserer Lust zu, da unstreitig derartige Anlagen, die unserm Norden leider gänzlich fehlen, zu den reizvollsten poetischesten gehören. Unsern Plätzen fehlt durchgängig beinah Alles, was ihnen Würde und Anmuth zu verleihen im Stande ist; sie sind eben Nichts als gepflasterte freie Stellen im Innern einer Stadt, die sich von den Strassen durch kein andres Merkmal als das der grösseren Breite und des zweimal wöchentlich wiederkehrenden Markttreibens unterscheiden. Hier war die Aufgabe: einen bedeckten Markt zu entwerfen für die Bas fonds der Rue royale in Brüssel, so dass ein freier Platz zwischen der rue und dem Markt übrig bliebe, und dieser an der andern Seite die Rue du chemin de Terre nicht überschritt. Müller gab dem bedeckten Markt einen grossen Portikus mit Arkaden. „Durch diesen tritt man in das Vestibüle, das sich mit drei Thüren gegen den Portikus und mit oben so vielen gegen den Marktplatz öffnet, und das über sich eine besonders reizend ausgestattete Blumengalerie hat, und von dessen inneren Ecken zwei Thürme emporsteigen. Der Marktplatz ist innen ringsum von einer offenen Arkadenhalle umgeben, die in ihrer Tiefe Kaufläden aufnimmt. Von der Mitte des Platzes führt eine grosse, breite, mit Monumenten geschmückte Stiege zu dem obern Terrain der Rue royale empor, zunächst zu einer mit Asphalt gepflasterten Esplanade (unter welcher sich die Läden befinden), an deren oberem Ende rechts und links Brunnen mit Reiterstatuen angebracht sind, während am untern der Blumenmarkt mit der Blumengalerie steht." Als eine Schmach in den Annalen der Künstlergeschichte steht die Behandlung da, welche er hierbei von den Stadtbehörden Brüssels erfahren musste. Dieselben behielten gegen alles Recht und ihre öffentlichen Verheissungen die trefflichen Arbeiten Müller's zurück, liessen seine wiederholten Reclamationen ganz unberücksichtigt; ja selbst die nachgesuchte Verwendung des österreichischen Ministeriums blieb fruchtlos. Erst lange nach seinem Tode erlangte die Familie die Rückgabe der ungerechter Weise vorenthaltenen Zeichnungen. Inzwischen brach in Wien die Revolution des Jahres 1848 aus, und nach der gewaltsamen Beseitigung der alten Regierung machte sich auf jedem Gebiete des Lebens das Bedürfniss neuer Organisationen geltend. Auch Müller hoffte nicht allein für seine geliebte Kunst ein frischeres Leben, sondern durch gediegene Vorträge im Architektenvereine suchte er selbst kräftig dafür zu wirken. Eine Eingabe an das Ministerium wurde ausgearbeitet; man wurde immer aufmerksamer auf sein seltenes Talent. Der Bau einer Kirche in Altlerchenfeld bei Wien, die schon im Renaissance-Styl beschlossen war, wurde ihm übertragen und demnächst auch nach seinen Entwürfen in eigenthümlich geistvoller und malerischer Weise ausgeführt; (eine Stahlplatte giebt eine Ansicht der Kirche). Er ward in die Akademie aufgenommen, und im Januar 1849 wurde ihm die neuerrichtete Professur der Baukunst an der kaiserl. Ingenieur-Akademie in Wien übertragen.

So war er endlich nach jahrelangem mühevollen Ringen und Arbeiten in eine Stellung gelangt, von welcher aus er bei seiner bedeutenden künstlerischen Begabung, seinem hohen Streben in der Baukunst, unterstützt durch die Trefflichkeit

seines Charakters, einen unermesslichen Einfluss auf die Hebung der Architektur in ganz Oesterreich und weiterhin hätte gewinnen müssen: da raffte ihn am 2. Mai 1849, in noch nicht vollendetem 27. Lebensjahre', der Tod hinweg. Die Kunst hat an ihm einen Jünger verloren, von dessen schönem Talente und reicher Begabung sie unstreitig eine hohe Förderung zu erwarten berechtigt war. Denn das scheint, nach Allem was wir vernehmen, klar, dass Müller eine von den seltnen Naturen war, denen das Hergebrachte nicht mehr genügte, die, des blossen Eclecticismus müde, nach schöpferischem Streben, nach neuen Formen und Gestaltungen dürsten, und denen zugleich jene tiefe, nachhaltige Begeistrung des Genius verliehen ist, welche mit Muth und Geist losgelöst von eingeimpften an's Vorurtheil streifenden Voraussetzungen, aber ausgehend von den Grundbedingungen alles ächt künstlerischen Schaffens, zur Entdeckung der terra incognita am besten angethan ist. Jeder so geartete Genius, der zu früh seinem Wirkungskreise entrissen wird, ist ein doppelter Verlust für die Kunst, denn wo es an solchen Geistern gebricht, da wird man vergebens selbst höchsten Ortes eine neue Kunstrichtung, einen neuen Baustyl decretiren.

W. Lübke.

Zeitung.

✠ **Berlin.** Unter dem Titel: „Zeitschrift für Bauwesen" wird hier vom Mai an ein bauwissenschaftliches Journal im Verlage von Ernst und Korn (Gropius'sche Handlung) erscheinen. Dasselbe wird dem Ministerium, welches die Leitung einer Redactions-Commission übertragen hat, als Organ für alle amtlichen Veröffentlichungen in Bezug auf Bauwesen gelten. Auch die technische Baudeputation, so wie der Architekten-Verein werden sich der Zeitschrift als ihres Organs bedienen. Letzterer giebt das bisher von ihm herausgegebene Notizblatt auf. Die Redactions-Commission wird von den Herren Hartwich, Hitzig und C. Hoffmann gebildet.

Dem Mitgliede der k. Bau-Deputation, Baumeister Fritz Hitzig ist das Prädikat „Baurath" beigelegt worden.

† **München**, im April. Versteigerung der v. Kirschbaum'schen Kunstsammlungen. — Obgleich es bekannt war, dass eine kleine Auswahl des Vorzüglichsten unter den von dem verstorbenen Staatsrath v. Kirschbaum hinterlassenen Kunstgegenständen testamentarisch einer Allerhöchsten Person zugefallen, so war doch der Ruf dieser Sammlungen so allgemein, dass die Kunstfreunde um so mehr der zum 3. März d. J. anberaumten Versteigerung mit grossen Erwartungen entgegensahen, als der Catalog diese zu rechtfertigen schien, und es hatten sich daher Kunstfreunde und Kunsthändler, selbst aus den entferntesten Orten, zahlreich eingefunden. Leider aber bestätigte sich die schon oft wahrgenommene Unzuverlässigkeit der Münchener Kunst-Auctions-Cataloge auch bei der vorliegenden Versteigerung, und wenn wir gleich annehmen wollen, dass demselben, in Betreff der Gemälde und Zeichnungen, die Angaben des verstorbenen Besitzers zum Grunde gelegt worden, — obgleich dies doch mit mehr Kritik des Vorhandenen hätte geschehen sollen — so hätte der Verfasser des Catalogs doch um so mehr Veranlassung, seine Aufmerksamkeit auf denjenigen Theil desselben zu wenden, der die Kupferstiche und Radirungen umfasst, als derselbe den grössten und wichtigsten Theil des Kunstnachlasses ausmacht und ihm dabei Nichts im Wege stand, von seinem Kunstwissen freien Gebrauch zu machen.

Wir bedauern aber, bemerken zu müssen, dass dieser gerechten Anforderung, bei der Anfertigung des beregten Verzeichnisses, keineswegs Genüge geschehen, da ein grosser Theil der Angaben desselben nur geeignet ist, die Kunstfreunde irre zu führen. So haben sich z. B. die Andeutungen: *„Epreuve magnifique, épr. superbe, tres belle épr. etc."* bei den Werken älterer Meister in der Wirklichkeit zum grossen Theil als neue, gefärbte Abdrücke aus dem Verlage der Veuve Jean à Paris, oder als stark verschnittene, defecte, restaurirte und überzeichnete Exemplare erwiesen, welche Irrthümer bei etwas mehr Aufmerksamkeit wohl zu vermeiden gewesen wären.

Dass aber eine bedeutende Anzahl von Hauptblättern, wie Mehrere von M. A. Raimondi, das Kornfeld von Ruysdael, die Versuchung des h. Antonius von Schongauer, das Gefecht von Verschuring u. A. m. statt Originale, Copieen waren; dass statt des im Catalog angegebenen ersten Abdruckes von Berghom's Radirung No. 1, sich ein gewöhnlicher neuer Abdruck der retuschirten Platte; dass statt des beschriebenen ersten Abdrucks vor aller Adresse des schönen Blattes von Livens No. 56, sich ein moderner, ganz schlechter Abdruck mit abgeschnittener Adresse und so manches andere Unrichtige ergab, hätten wir von dem Verfasser des Catalogs, der sich als *„Expert juré"* legitimirt, nicht zu erwarten uns berechtigt gehalten.

Viele der zahlreich anwesenden Kunstfreunde sind daher auch mit sehr geringer Ausbeute für ihre Sammlungen heimgekehrt; noch mehr aber dürften diejenigen Committenten zu bedauern sein, die, im Vertrauen auf den Catalog, hohe Aufträge gestellt und für bedeutende, durch Selbstüberbieten hinaufgetriebene Erstehungspreise unerfreuliche Acquisitionen gemacht haben.

Im Allgemeinen war die Versteigerung sehr belebt, und für Alles, das nur irgend billigen Anforderungen entsprach, wurden angemessene Beträge, für seltene oder sonst ausgezeichnete Blätter aber hohe Preise gezahlt. So z. B. gingen: Der h. Jakob von Bocholt für 50½ Fl. — Dürer, die Passion für 108 Fl., die Jungfrau am Thor für 48½ Fl., die grosse Fortuna für 50 Fl., Ritter, Tod und Teufel für 54 Fl. — Is. van Mecken, die Blätter aus der Passion, einzeln à 24—30 Fl., das Kinderbad für 40½ Fl. — Schongauer, die Kreuztragung (matt und stark beschädigt) für 51 Fl. — Zasinger, die Umarmung für 30 Fl. — Breenberg, die kleinen italienischen Landschaften aus der Folge B. 1—17, einzeln à 13—16 Fl., die Satyrn für 26 Fl. — J. Hackaert, die Folge von 6 Blättern Landschaften für 61 Fl. — L. v. Leydon, das grosse *Ecce homo* für 97 Fl. — H. Naiwjnks, die Folge B. 1—8 für 49 Fl. — Rembrandt, die Landschaft mit den drei Bäumen für 109½ Fl., die Landschaft B. 213 für 39 Fl., die Landschaft B. 224 für 36 Fl., die Landschaft B. 225 für 62½ Fl., die Landschaft B. 226 für 37 Fl.; das Portrait von Clement de Jonghe, erster Abdruck, für 81½ Fl., der Bürgermeister Six (viel hineingetuscht) für 90 Fl. — Roel. Roghman, die durchbrochenen Deiche für 40 Fl. — D. van Starn, Christus ruft Petrus zu sich, für 17 Fl. der heilige Bernard für 21 Fl. fort. — Für die im Catalog aufgeführten Blätter von Dürer wurden überhaupt: 1088 Fl. 53 Kr., für diejenigen von Rembrandt: 1185 Fl. 12 Kr. gelöst.

• **Wien**, im April. Bei den wenigen Nachrichten, welche über die Thätigkeit der hiesigen Künstler in das Publikum kommen, dürfte es nicht uninteressant sein, einige authentische Ihren Lesern mitzutheilen. Sie dürfen nicht erwarten, dass ich Ihnen ein vollständiges oder reiches Bild entfalten werde. Zu ersterem bietet die abgeschlossene Lebensweise vieler unserer Künstler, zu letzterem ein doppelter Grund keine Gelegenheit. Einmal geniessen unsere Künstler keine so grosse und freige-

bige Unterstützung, wie es von allen europäischen Regierungen geschieht, und zum Zweiten sind hier in diesem Augenblicke mehrere tüchtige, aber keine hervorragenden Talente thätig, die durch die Macht ihres Talentes der Kunst einen Impuls geben, das Publikum zu begeisternder Unterstützung hinreissen könnten. Dabei mögen Sie aber versichert sein, dass wir uns mit diesen vorhandenen Talenten bis zu einem gewissen Grade bescheiden würden, wenn nur diese mit Verstand benutzt, mit Takt verwendet würden. Wir sehen es hier nicht als einen besonderen Vorzug an, dass manche deutsche Nachbarstaaten, getrieben von hypergenialen Künstlern, die Kunstübung auf eine Bahn gelenkt haben, wo sie aufhört Kunst zu sein, und der Dialektik, der philosophirenden Mystik und anderen gern gesehenen geistreichen Amüsements als Opfer dienen musste. Zudem scheint es uns eben kein besonderes Glück, weder für die Kunst, noch für die Künstler, am allerwenigsten aber für das Volk, wenn man, ohne Berücksichtigung und tiefere Einsicht in die Bedürfnisse oder Bedürfnisslosigkeit des Volkes für bildende Kunst, eine Kunst wie eine Treibhauspflanze grosszieht und dann, bei der geringsten Bewegung, Künstlergenerationen in Gefahr bringt, auf einer Sandbank mit dem Schiffe festzusitzen, während sich Alles rund herum lebendig und lustig auf der See bewegt. Unsere Künstler müssen sich bescheiden, und leider in so eng gezogene Grenzen, dass eine Entfaltung ihrer Kräfte kaum möglich ist, und ein grosser Theil unserer Historienmaler muss sich mit dem Portraitmalen beschäftigen, wozu es jetzt bei den vielen neuerrichteten Gerichtshöfen, Gemeinderäthen u. s. f., besonders in Beziehung auf die Person des Kaisers, an Gelegenheit nicht fehlt. Dabei kommt es unseren Künstlern allerdings zu statten, dass sie noch ein tüchtiges Portrait malen können.

Auch eine andere Richtung, als die des Portraits, werden Sie bei unsern Künstlern vertreten sehen, nämlich die der Kirchenbilder. Wenn Sie aber meinen würden, dass unsere Geistlichkeit diese Bilder bestellt, die katholische Richtung in der Kunst fördert, oder die Kunst im Sinne und Geiste der katholischen Kirche benutzt, so würden Sie sich irren. So versteht die Geistlichkeit ihre Interessen noch nicht; und nicht als eine Uebertreibung, sondern als Thatsache mögen Sie es hinnehmen, dass, mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen, die Münchner fliegenden Blätter und die französischen Romane derselben viel näher liegen, als das Verständniss Martin Schöns oder der Kirchenväter. Auch in der Beziehung hofft man von der Einführung des Prinzipes der Freiheit in der Stellung des Staates zur Kirche eine Verbesserung, ob mit Recht oder Unrecht, liegt im Schoosse der Kirche. Die Kirchenbilder, welche Prof. Kupelwieser malt, sind im Auftrage von Privaten, und zwar die „unbefleckte Empfängniss" (für die Kirche in Ischl) im Auftrage des Erzherzogs Franz Carl (des Vaters des Kaisers), für eine Wegkapelle bei Ischl im Auftrage desselben Erzherzogs „Maria mit dem Jesuskinde", auf Goldgrund; der „heilige Nikolaus" für die Ischler Kirche, im Auftrage des Erzherzogs Ludwig, und die „Taufe Christi" nach Warschau im Auftrage der Gräfin Kulacbovska. Derselbe Künstler dürfte auch bei der herrlichen Kirche in Alt-Lerchenfeld, einem Werke des jüngst verstorbenen Schweizers G. Müller, den Ernst Förster in einer Biographie würdevoll vertreten hat, beschäftigt werden, einem Werke, an dessen künstlerischer Ausschmückung sich die Hoffnung einer fortschreitenden Entwickelung der Kunst knüpft. — C. Rahl ist nebst mehreren Portraits mit Ausführung historischer Bilder beschäftigt, unter denen ich eine Venus (im Auftrage eines nordamerikanischen Kunstfreundes), die Erzählung aus dem II. Buche Mosis, betreffend die Begegnung des Moses mit den Töchtern des Priesters in Midian (für einen Frankfurter Kunstfreund), die in Augsburger Blättern schon erwähnte Schlacht der Deutschen gegen Marius, und der Bischof Kolowitz im Lager der Türken, eine Begebenheit, die mit die schönsten Blätter der Geschichte Wiens ausfüllt, hervorhebe. Den Freunden des Dichters Hebbel dürfte es auch erwünscht sein, zu erfahren, dass Rahl ein ganz vorzügliches Portrait von diesem Dichter vollendet hat. — Amerling hat, ausser einer Reihe von bedeutenden Portraits, ein Weib mit einem schlafenden Kinde, im italienischen Kostüme, vollendet, das von Künstlern und Kunstkennern gleich gerühmt wird. Das Portrait dieses hochbegabten, leider in sich selbst nicht beruhigten Künstlers hat der österreichische Kunstverein angekauft. — Prof. Führich ist, ausser einem für Böhmen gemalten Altarbilde, blos mit Zeichnungen beschäftigt, wovon zwei die Regina apostolorum und die Regina angelorum vorstellen, in den Besitz des Nuntius Viale Prelà, und die Rückkehr des Tobias in den der Wittwe Kaiser Franz I. übergegangen ist. — Debyaschofsky hat, ausser mehreren Portraits des Kaisers (für den Sitzungssaal des obersten Gerichtshofes in Wien u. s. f.), zwei Altarbilder für den Erzherzog Ferdinand von Este, den h. Ferdinand und den h. Joseph mit dem Kinde vorstellend, eben vollendet. — Binder ist mit einem historischen Gemälde, „Max I. auf der Martinswand" und den „Propheten von Juda" darstellend, beschäftigt. •Ein Altarbild, „Christus am Kreuze, umgeben von Maria, Johannes und Magdalena", für die Kirche zum k. k. Gusswerk bei Mariazell in Steiermark, und ein Portrait des Kaisers sind vor Kurzem aus seinem Atelier hervorgegangen. — Unsere jüngeren Künstler Engert und Aigner, der hoffentlich für immer den akademischen Legionsstab mit dem Pinsel vertauscht hat, malen meist Portraits; Letzterer auch ein grösseres Gemälde „Egmont und Klärchen" nach Goethe. — Vogler, ein Schüler Kupelwieser's, zeichnet eben an einem Karton, einer Glorie mit Engeln, welche er al fresco in der hiesigen griechisch-unirten Barbarakirche ausführen wird. — Professor Schulz malt ein Altarbild „Christus mit zwei Aposteln" und Grefe radirt landschaftliche Studien zu Vordergründen mit dem Takte, den seine mit Schön herausgegebenen Radirungen beurkunden. — Im Atelier des Prof. Steinfeld, einem ergrauten, um die Entwickelung der Landschaft verdienten Künstler, sind mehrere jüngere Talente thätig, von denen ich Ihnen demnächst, wie von dem für die Königin von England bestimmten Künstler-Album und den hiesigen Bildhauern ein Mehreres zu schreiben gedenke.

New-York. Der Obelisk für Washington wird binnen Kurzem aufgerichtet werden. Derselbe ist 500 Fuss hoch und hat unten 55 Fuss in's Geviert; er steht auf einer Basis von 81 Fuss in's Geviert und hat im Ganzen 500,000 Doll. gekostet.

Novitätenschau.

Annales Archéologiques par Didron ainé. Tome XI. Première livraison. Paris, Janv. et Fev. 1851. — Alfred Darcel: Schlosserei. Die Gitter der Seitenmauern des Chors in der alten Kirche der Abtei von Conques (aus dem 12. Jahrh.). Mit Abbildungen. — L. Dechamps de Pas: Versuch über die Pflasterung der Kirchen vor dem 15. Jahrh. Mit einer kolorirten Abbildung aus der Cathedrale St. Omer. — Alfred Darcel: Die archäologischen Werke des Salons. — Alfred Ramé: Die christlichen Altäre. Altar des 12. Jahrh. in der Cathedrale von Marseille, mit Abbildung. — Neue Construction im Spitzbogenstyl. Die Kirche von Villefavard (Dep. Haute-Vienne). — Nachrichten: Die archäologische Bewegung in Auch, Agen, Rheims.

Reste des Palastes der Herzöge von Burgund. Archäologische Skulptur, Ergänzung des obigen Artikels von A. Darcel. — Archäologische Bibliographie.

Kunstvereine.

Aus dem Jahresbericht des Kunstvereins in **Hamburg** 1850.

Der Vorstand ist im Laufe des nun zurückgelegten Jahres eifrig bemüht gewesen, die ihm gestellten Aufgaben nach Möglichkeit genügend zu lösen. Seine Hauptsorge war die beschlossene grosse Kunstausstellung im Frühjahr in's Leben treten zu lassen. Auf Grundlage der mit den übrigen Norddeutschen Kunstvereinen getroffenen Vereinbarung wurde sie am 30. Mai eröffnet und am 3. Juli geschlossen. Zufolge Catalog bestand sie aus 819 Nummern, wozu noch einige Werke hinzuzurechnen sind, die erst in den letzten Tagen eintrafen. Ueber den Gehalt derselben hat sowohl die Stimme des Publikums, als auch die Presse sich günstig ausgesprochen, sie war unstreitig eine der interessantesten, welche in neuester Zeit in Deutschland vorgekommen. Auch in pecuniairer Hinsicht war das Resultat ein befriedigendes. Die Einnahme betrug an 34 Tagen: 6812 Mk. 9 Schill. Crt. (Bei der vorigen Ausstellung im Jahr 1846 waren in 65 Tagen 8569 Mk. 11 Sch. eingegangen.) — Dagegen betrugen die Kosten 5322 Mk. 9 Sch., mithin blieb ein reiner Ueberschuss von 1490 Mk., während die Ausstellung von 1846 ein Deficit verursachte von 1312 Mk. 8 Sch., welches durch die Beiträge von den damaligen vierzig Mitgliedern des Kunstvereins gedeckt werden musste.

Jenen Ueberschuss hat die Deliberations-Versammlung beschlossen, als Reservefond stehen zu lassen, da früher gemachte Erfahrungen bewiesen haben, wie nöthig ein solcher zur Deckung etwaniger künftiger ungünstiger Erfolge sei. Indess nicht allein mit dem Besuch, sondern auch mit dem Bilderverkauf hatte man alle Ursache zufrieden zu sein. Es wurden 118 Nummern zum Belaufe von 34,497 Mk. 2 Sch. angebracht, also noch mehr, als in dem in dieser Hinsicht sehr günstigen Jahre 1846, in welchem 101 Nummern 33,882 Mk. 15 Sch. eintrugen.

Bevor die grosse Ausstellung begann, war unter Mitwirkung des Vereins die öffentliche städtische Gemäldegalerie zu Stande gekommen und am 13. März eröffnet. Von Seiten unsers Vereins wurden die Herren Eduard Johns und Günther Gensler zu Mitverwaltern dieses neuen Instituts erwählt, das vom Publikum freundlich und theilnehmend begrüsst wurde.[1]) Da die vom Staate zu den Kosten der ersten Einrichtung ausgesetzte Summe nicht ausreichte, so schoss der Kunstverein aus seinen Mitteln noch 100 Mk. zu, und übernahm, der mit dem Staate abgeschlossenen Uebereinkunft gemäss, die Salarirung des Aufsehers mit 200 Mk. pro Anno.

Es hat also der Verein das Ziel würdig erreicht, welches derselbe in §. 2 seiner Statuten sich gesteckt hatte und bleibt demselben nunmehr das Streben übrig, durch Erwerbung von Werken tüchtiger Meister die öffentliche Galerie mehr und mehr zu bereichern.

Da nun in Gemässheit des §. 2 unserer Statuten, der Verein der öffentlichen Gemäldegalerie alljährlich ein Kunstwerk verehren soll, wählte zu diesem Zwecke die Jury das auf der Ausstellung allgemein bewunderte Oelgemälde: die Charitas, von Decaisne in Paris.[1]) Um die dem Vereine zu Gebote stehenden Geldmittel nicht gar zu sehr in Anspruch zu nehmen, erklärte eine Anzahl von Kunstfreunden sich bereit, einen Theil des Ankaufpreises durch freiwillige Beiträge zu übernehmen, wodurch es möglich gemacht wurde, dieses Meisterwerk unserer Vaterstadt zu erhalten.

Die permanente Ausstellung hatte ihren ungestörten Fortgang und fehlte es derselben weder an vorzuführenden Kunstwerken, noch an Besuch. Die Zahl der ausgestellten Gegenstände belief sich auf 138, nämlich 105 Oelgemälde, 16 Aquarelle, 11 Zeichnungen, 4 Stahl- und Steinzeichnungen und 2 Sculpturen; davon waren 40 von der Hand hiesiger Künstler. Die Mehrzahl der Aquarelle und Zeichnungen verdankten wir der Mittheilung hiesiger Kunstfreunde, welche dieselben in Rom zur Unterstützung Deutscher Künstler hatten ankaufen lassen und wurde, dem Wunsche der Eigner gemäss, der Zutritt dem gesammten Publikum gestattet.

Zum Vereinsblatt wurde ein schön gearbeiteter grösserer Stahlstich: „Die Rückkehr vom Badischen landwirthschaftlichen Feste", gemalt von J. Kirner, gestochen von Jaquemot, und gedruckt von Felsing, gewählt, dessen Erwerbung zu einem unsern Mitteln angemessenen Preise nur dadurch möglich wurde, dass der Rheinische Kunstverein bereits eine bedeutende Anzahl Abdrücke übernommen hatte. Dessen ungeachtet liessen unsere Exemplare im Druck nichts zu wünschen übrig.

Sehr erfreulich war die ausserordentliche Zunahme der Mitgliederzahl. Ultimo 1849 hatte dieselbe betragen 481, davon traten im Laufe des Jahres 1850 aus 37, blieben 444. — Dagegen sind aber wiederum neu hinzugetreten, meistens während der grossen Ausstellung 139, so dass die Zahl sich beim Schlusse des Jahres 1850 belief auf 583. — Diese Vermehrung hatte denn auch einen sehr wohlthuenden Einfluss auf die finanziellen Verhältnisse des Vereins.

Die Einnahme bestand in: dem Saldo vom Jahr 1849: 770 Mk. 5 Sch. 6 Pf., 583 Beiträgen à 15 Mk. 8745 Mk., Total-Einnahme des Jahrs 1850: 9515 Mk. 5 Sch. 6 Pf.

Dagegen betrug die Total-Ausgabe: 9390 Mk. 5 Sch. 6 Pf., bleibt Saldo auf das Jahr 1851: 125 Mk.

Zur Verloosung kamen: 1. Oelgemälde. Ausser den schon in No. 5 aufgeführten Bildern (mit Ausnahme der „Charitas"): Boucher in Paris: Fischer und Fischerinn. — A. Ortmans: Landschaft mit Vieh. — A. Schelfhout und Verboekhoven: Landschaft.

2. Kunstblätter: Die Albanerinn, Kupferstich von F. F. Wagner nach N. d. Keyser. — Das Gewitter, Stahlstich von Steifensand in Düsseldorf, nach J. Becker. — Die heilige Familie, Kupferstich von Ch. L. Schüler nach Raphael. — Heimgang aus der Kirche, Lithographie von L. B. Halle nach J. Becker in Worms. — Heimkehrender Krieger, Lithographie von Jentzen und Mützel nach J. Becker. — Der Herbst, Stahlstich von Girsch nach August v. d. Embde. — Der Frühling, Stahlstich von E. Dertinger nach Aug. v. d. Embde. — Der grosse Kurfürst bei Fehrbellin, Kupferstich von A. Eybel nach P. S. Habelmann. — Rast am Brunnen, Lithographie von H. Mützel nach Meyerheim. — Torquato Tasso, Lithographie von Oldermann nach Hopfgarten.

1) Vergl. den ausführlicheren Bericht darüber in No. 13—15 des vor. Jahrgangs. D. Red.

1) Siehe No. 33 des vor. Jahrgangs.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 19. Sonnabend, den 10. Mai. 1851.

Ein neuer Baustyl.

Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München hat „mit Ermächtigung Sr. Majestät des Königs Maximilian von Bayern" eine Einladung an Architekten ergehen lassen zu einem Concurs für den Bauplan zu einer „höhern Bildungs- und Unterrichts-Anstalt" und der Einladung ein anonymes (allem Anschein nach ursprünglicheres) lithographirtes Begleitschreiben beigefügt, in welchem die von ihr nur angedeutete Absicht, auf diesem Wege „eine neue Bauart zu finden" bestimmt ausgesprochen ist. Das Deutsche Kunstblatt hat sich bereits in No. 14 über die gedachte Einladungsschrift ausgesprochen. Dieselbe berührt aber so viele allgemeine Interessen der Gegenwart, greift so tief in Hoffnungen, Bestrebungen und Leistungen, ja in den Charakter der Zeitgenossen ein, dass eine Erwägung und Erörterung derselben, wo möglich von verschiedenen Seiten, namentlich an dieser Stelle, gerechtfertigt, wo nicht wünschenswerth erscheinen sollte.

Das Ziel, um dessen Erreichung es sich handelt, ist die Erfindung eines neuen Baustyls; das vorgeschlagene Mittel dazu: der Bau einer höhern Bildungs- und Unterrichts-Anstalt. Auf die Vorfrage, ob überhaupt etwas Mögliches angestrebt werde, antwortet freilich die Geschichte: Baustyle werden nicht gemacht, sondern entstehen. Aber eben weil sie entstehen, weil sie — sogar mit ihren Modificationen und Ausartungen — der verkörperte Ausdruck der Bildung, des Uebel- oder Wohlstandes einer Nation und einer Zeit sind, so ist der Glaube durchaus folgerichtig, auch die Gegenwart könne einen derartigen, ihr eigenthümlichen Ausdruck finden, selbst bei kleineren Kräften und Bewegungen als in ihr sind. Ja es kann auch ein solches Entstehen von oben sichtbar angeregt und gefördert werden, wie es unverkennbar von ebendaher aufgehalten und verhindert werden kann.

Ist nun das Ziel kein Traum und seine Erreichung denkbar, so gilt es, den sichersten Weg einzuschlagen und mit Vermeidung aller Irr- und Abwege einzuhalten. Auch hier ist die Geschichte die beste Führerin, indem sie uns die Entstehungsmomente jedes Baustyls zeigt. Wie bei der Conception des einzelnen Kunstwerks der Stoff (Gegenstand) die wesentlichste Grundlage ist, und die Form als die Bedingung seiner Erscheinung in sich trägt und aus sich entwickelt, und in der organischen Einheit von beiden die Macht liegt durch die es wirkt, so sehen wir auch die grosse Conception der Geschichte, die Erscheinung eines neuen Baustyls, hervorgerufen durch ihren Inhalt. Der Inhalt des griechischen Baustyls ist die Religion, seine Form entwickelt sich am Tempelbau. Der Inhalt des römischen Baustyls ist die weltliche Macht, seine Formen findet er nicht allein im Tempelbau, sondern zugleich in den Foren mit ihren Basiliken und Curien, in den Triumphbogen und Mausoleen, in den Kaiserpalästen, Circus, Theatern, Amphitheatern, Thermen etc. Der Inhalt des gothischen Baustyls, zu welchem der altchristliche mit Byzantinismus und Romanismus nur Anfänge und Uebergänge sind, ist wieder die Religion und seine Formen giebt ihm der Kirchenbau. Es ist hier nicht an der Zeit, diese Sätze weiter auszuführen; ich habe damit zunächst nur auf die Einfachheit der Grundlage, auf die Weite des umschliessenden Kreises hindeuten wollen. Fragen wir nun, was der Inhalt eines neuen Baustyls sein könnte, so ist das offenbar zugleich eine Frage nach dem die Gegenwart beherrschenden Genius. Da werden die Einen auf Handel und Industrie, Andere auf Eisenbahnen, wieder Andere auf Volksbildung, noch Andere auf die Kirche, und sehr Viele auf den Geist der Unabhängigkeit und Gottlosigkeit hinweisen. Aber die Geschichte steht nicht im Wellenschlag der Gegenwart, sie rechnet nicht nach Menschenaltern, sondern nach Zeitaltern; das unsrige beginnt, wo das Mittelalter aufhört. Der Genius des Mittelalters ist die Religion; sein Walten ist ewig; aber seine Alleinherrschaft hat aufgehört, seit in und mit der Reformation das Mittelalter abgeschlossen war. Nur im Werden und Ringen offenbart sich der Genius der Zeit, nur in der Arbeit, nicht in der Ruhe; und so ist nicht die Religion die Aufgabe der Neuzeit, sondern der Staat. Wir arbeiten an der Gründung und Befestigung eines Zustandes der menschlichen Gesellschaft, in welchem alle ihre Interessen, die diesseitigen so gut wie die jenseitigen, die geistigen und die materiellen, der Bildung und des Wohlstandes, der Religion, der Wissenschaft und der Kunst nach den Principien von Weisheit, Recht und Freiheit gleichmässig geschützt und gefördert werden. Es ist sehr beachtenswerth und erfreulich, dass der anonyme Verfasser des Begleitschreibens der akademischen Einladung von demselben Gedanken ausgeht und ihn mit Entschiedenheit und Nachdruck hervorhebt, indem er sagt:

„Als rein geistiges Moment, das auf die Architektur Einfluss hat, steht obenan der Geist der Zeit, in welcher die Bauwerke entstehen. Als die Grundideen unsrer Epoche kann

man theilweise bezeichnen das Streben nach Freiheit, freier Entwicklung und zwangloser Uebung aller physischen und moralischen Kräfte. Die politischen und socialen Verhältnisse, welche ganz besonders den Unterschied der Bauwerke der Zeit nach begründen, sind andere geworden und lassen ganz andre Bauwerke als früher entstehen."

Welche anderen Bauwerke sollen nun entstehen? welche Aufgaben entsprechen dem Genius der Neuzeit, wie die Tempel dem griechischen, die Dome dem romantischen? Hier stehen wir an dem Gegenstand der Preisaufgabe: dem Bau einer höheren Bildungs- und Unterrichts-Anstalt. Ohne Zweifel nehmen die Interessen der Bildung und des Unterrichts eine sehr wichtige Stelle in der Verwirklichung der Idee des Staates ein, und mit vollem Rechte werden sie bei künstlerischen Unternehmungen ins Auge gefasst. Ob sie aber der Kunst das eigentliche Fruchtkorn in die Hand geben, oder vielmehr von der allgemeinen Ernte ihr Theil erwarten, möchte zu bedenken sein, da sie zu den Gesammtbestrebungen der Zeit sich ungefähr verhalten, wie im Mittelalter die Interessen des Klosterlebens zur Kirche, von welcher dieses nicht nur die Regel, sondern auch die Bauform erhielt. Werfen wir aber einen Blick auf die grossen Bewegungen der Neuzeit, von den Revolutionen in England und Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert bis zu den deutschen Märzstürmen von 1848: der vornehmste und fast ausschliessliche Beweggrund ist überall derselbe: Schöpfung eines Rechtszustandes. Wir wollen Sicherheit der Person und des Eigenthums gegen Unrecht und Willkür, Herrschaft des Gesetzes bei Theilnahme des Volks an der Gesetzgebung und am Rechtsspruch. Das ist das Ziel und dahin strömen, wenn auch oft noch aufgehalten und zu Windungen gedrängt, die Gedanken der Zeit. In der That ist aber damit auch der Kunst der Weg angewiesen, der Stoff in die Hand gelegt; das Bedürfniss liegt vor Aller Augen: das Haus für Volksvertretung und der Schwurgerichtshof. Ich übergehe, was sich daran schliessen kann an Gebäuden für die obersten Staatsgewalten, für die Ministerien, Regierung u. s. w. und glaube nur auf den Reichthum an künstlerischen Motiven aufmerksam machen zu müssen, der hier schon in den materiellen Bedingungen liegt. Wem aber der Stoff arm und unfruchtbar erscheinen sollte, der nehme Plan und Aufriss einer altchristlichen Basilica zur Hand und frage sich, ob er dieser Säulenhalle mit kahler, hoher Wand und offener Dachrüstung, sammt ihrem Anbau einer halbrunden Tribüne den Cölner Dom ansieht, der doch zuletzt daraus hervorgewachsen? Und sollte es wohl ein blosser Zufall sein, dass der mächtigste Staat unseres Erdtheils, Grossbritannien, seiner Hauptstadt den grössten und schönsten Schmuck verlieh in unsern Tagen im Bau des Parlamentshauses? So mögen denn München und Berlin, Wien und Wiesbaden sich in Vorarbeiten versuchen für die heimischen Bedürfnisse, bis wir im vollendeten Style der Neuzeit ein deutsches Parlamentshaus bauen und in ihren Schwurgerichtshöfen die Anlagen machen zu dem Gebäude eines obersten deutschen Gerichtshofes! Denn beide werden einst gebaut, trotz Conferenzen und Differenzen!

Was nun den Styl betrifft, in welchem gebaut werden soll, so habe ich meine Ueberzeugung schon ausgesprochen, dass er das Produkt der Aufgabe ist, und dass er in dem Maasse neu sein wird, als sie dem Genius der Zeit entspricht. Dennoch möchte ich mir einige Andeutungen erlauben, zu denen die Einladungsschrift die Veranlassung giebt. — Das Wesen des Styls liegt nicht in den Verzierungen, wie grossen Theil auch daran Phantasie, Gemüth und Vaterlandssinn haben. Ausser der Construction, welche die Wurzel jedes Styles ist, hat nichts so bedeutenden Einfluss auf die Gestaltung desselben, als ein in der Zeit oder im Volke herrschendes Formgefühl. So ist z. B. die Gothik die Durchführung der Gewölbeconstruction unter der Herrschaft der Vorliebe für die Verticale. Die Neuzeit steht auch sehr sichtbar unter der Herrschaft eines solchen Formgefühls, sie mag Strassen bauen oder Städte anlegen, öffentliche oder Privathäuser aufführen, sie mag monarchisch oder republikanisch denken, das ist die Freude an der „schönen graden Linie", an der Symmetrie, an der Einerleiheit, an der nicht nur in der Baukunst widerwärtigen „Egalité". Einen neuen Baustyl könnte kein grösseres Missgeschick treffen, als dieser Gewalt sich fügen zu müssen. Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Baukunst lassen diesen Ausgang nicht befürchten; vielmehr tritt fast überall in Deutschland eine Vorliebe für mittelalterliche Style hervor, an denen die Mannigfaltigkeit einer der Hauptcharakterzüge ist. So sehr dies Bestreben erfreuen muss, so ist es doch nicht ohne Gefahr für die Interessen der Gegenwart. Diese würden jedenfalls von einem Baustyl verletzt werden, der nicht auf die freie Entwickelung und hohe Ausbildung Rücksicht nähme, welche Malerei und Skulptur in unsern Tagen gewonnen haben und der ihnen nicht eine dieser Ausbildung entsprechende Theilnahme an der Vollendung eines Bauwerks sicherte. Dass aber die deutschmittelalterliche Baukunst mit ihrem Pfeiler- und Strebpfeilersysteme und den Hohlkehlenportalen auf die darstellenden Künste sehr nachtheilig eingewirkt, ist durch unsere Kunstgeschichte und Kunstdenkmale in Vergleich schon mit denen Italiens ausser Zweifel gestellt. Allerdings ist ein sehr sichtbarer Unterschied zwischen den kirchlichen und den weltlichen Bauten des deutschen Mittelalters, bei welchen letzteren z. B. der Spitzbogen weniger gebräuchlich ist, während die Form des flachen Bogens — gewiss eine, sehr reicher und neuer Entwickelung fähige Bauform! — mehrfache Anwendung findet und sich wie von selbst darbietet.

Bei weitem wichtiger, als die verschiedenen architektonischen Formen, die, wenn der eigenthümliche belebende Geist fehlt, ohne alle Wirkung verbraucht werden, erscheint mir für die Neugestaltung der Baukunst ein den höchsten geistigen Bestrebungen der Neuzeit entsprechendes, dem Egalité-Verlangen entgegenarbeitendes, immer allgemeiner werdendes Formgefühl zu sein, nämlich das für naturgemässe Entwickelung und Gliederung, in Folge davon für Gruppirung, und zwar nicht nur im Einzelnen für Gruppirung der Charakter gebenden Theile eines Gebäudes, sondern ganzer Gebäude. Die Hauptwirkung der neuen Baukunst wird in Baugruppen liegen! Wer daran zweifelt, den weise ich nach Hamburg, wo schon gewöhnliche Wohnhäuser in allen Grössen und Bauformen, mit nur wenigen, aber allerdings verständigen gemeinsamen Merkmalen, in drei Reihen um das Alsterbassin gestellt, den Eindruck einer grossartigen Bauanlage machen. Nun denke man sich erst monumentale Bauten an solcher Stelle, oder suche sie auf, etwa in Paris. Dort auf dem Place de la Concorde mit seinen Obelisken, Brunnen und Statuengruppen, mit der Aussicht auf die Deputirtenkammer, die Tuillerien, die Ministerien (des Krieges und der Marine) mit der Magdalenenkirche im Hintergrunde, die elyseischen Felder mit dem grossen Triumphbogen des Etoile, wird es nicht schwer werden, über die eigentliche Aufgabe der Baukunst in unsern Tagen zur Klarheit und vorkommenden Falls zu Entschliessungen zu kommen. Sieht man sich — um auf die Einladung zurückzukommen — in München um, was bei dem Reichthum der Neubauten noch zu wünschen wäre, so finden wir als dringendstes Bedürfniss den Bau eines Schwurgerichtshofes; wir sehen die Kreisregierung ohne ein ausreichendes Lokal, die meisten Ministerialgebäude (ehemalige Klöster) unzulänglich und, was gewiss nicht vor-

theilhaft auf den Geschäftsgang wirkt, getrennt; wir sehen ein Privathaus als Städelhaus eingerichtet, keinesfalls der Idee, die es repräsentirt, entsprechend und auch schwerlich auf die Dauer genügend. Nun wohl! Material genug zu einer Baugruppe, daran die Architektur ganz neue, weitwirkende Kräfte erschliessen kann, zumal wenn sie Brunnen und Monumente und Gartenanlage als verbindende Glieder nimmt, und den öden Maximiliansplatz zum Bauplatz! **st.**

Ueber Jan van Eyk's Geheimniss der Oelmalerei.[1])

Von **Ernst Harzen.**

Nahe an achtzig Jahre sind verflossen, seit Lessing die Abhandlung des Theophilus Presbyter, *diversarum artium schedula*, aus ihrer Vergessenheit an das Licht hervorzog, und aus derselben die überraschende Thatsache verkündete, dass die Kunst, als deren Erfinder Jan van Eyk bisher rühmlichst genannt wurde, bereits Jahrhunderte vor ihm existirte. Nachdem einmal die Aufmerksamkeit der Geschichtsforscher auf diesen Gegenstand gelenkt war, ist noch eine nicht geringe Zahl wichtiger Zeugnisse, welche diese Entdeckung bestätigen, zum Vorschein gekommen, der Tractat des Theophilus steht nicht länger vereinzelt da, und es geht deutlich hervor, dass während des langen zwischen diesem Schriftsteller und J. v. E. inneliegenden Zeitraums die Malerei in Oel sich fortwährend in Uebung erhalten hat, obwohl, wie es scheint, weniger zur Kunst, als zu untergeordneten Zwecken angewendet. Wird nunmehr die Frage aufgeworfen, welche Hemmnisse diese werthvolle Erfindung Jahrhunderte lang auf niederer Stufe zurückhielten, und welche Entdeckungen oder Hülfsmittel J. v. E. in Stand setzten, sie plötzlich zu hoher Vollkommenheit zu erheben, ohne dass wir einen Uebergang zu bemerken vermögen, so sehen wir uns vergeblich bei allen älteren Schriftstellern nach einer genügenden Erklärung dieser merkwürdigen Erscheinung um.

So wie vor mehr denn vier Jahrhunderten die Maler am Hofe Königs Alfons vor einem Bilde J. van Eyk's sich vergeblich den Kopf zerbrachen, ebenso sind auch wir, aus Mangel überlieferter Kunde, nicht im Stande, apodictisch nachzuweisen, welches Verfahren J. v. E. angewandt habe, um seinen Werken die früher ungekannte Vollendung, den Glanz und trefflichen Schmelz der Farbe zu ertheilen, wodurch sie die seiner Zeitgenossen so weit überragten, Vorzüge, welche allgemeine Anerkennung und Bewunderung fanden, deren Ursache sich jedoch allen Nachforschungen so vollständig entzog, dass sein Geheimniss Jahre lang eifersüchtig bewahrt bleiben konnte. Die meisten Forscher haben es in besonderer Beschaffenheit und Zusammensetzung der angewandten Bindemittel zu finden geglaubt, andere in der Behandlung der Farben, im Machwerk, ohne in die Sache näher einzugehen, wie denn selbst bei Vasari, dessen Relation auf Ueberlieferungen der einen wie der anderen Art beruhen dürfte, ein gewisses Schwanken in dieser Hinsicht nicht zu verkennen ist.

Das Verfahren, gewisse vegetabilische Oele durch Einkochen für die Malerei zuzurichten, um sie trocknender herzustellen, ohne welches sie bei manchen, zumal den dunklen Farben, nicht anwendbar wären, von Vasari dem J. v. Eyk zugeschrieben, war, wie nunmehr ausser Frage steht, schon eine lange Zeit vor ihm üblich, und da man bereitete Oelfarbe in Gefässen von Blei aufzubewahren pflegte, so darf man die trocknende Eigenschaft dieses Metalls ebenfalls als bekannt voraussetzen; dieses sind aber die einfachen Mittel, wodurch noch heutzutage die zur Malerei dienlichen Oele zubereitet werden. J. v. E. bedurfte mithin, um seine Kunst zu üben, keiner andern Bindestoffe, als der bereits vorhandenen, ja aus der Erhaltung der Farben und der trefflichen Patina seiner Bilder dürfen wir folgern, dass er sich gänzlich keiner fremdartigen Beimischung bedient habe, welche, mehr oder weniger, indem sie die Oelfarbe verhindert, eine feste, emailartige Beschaffenheit anzunehmen, deren Schönheit und Dauerhaftigkeit beeinträchtigt. Wie viele Bilder aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, bei denen harzige Stoffe u. dgl. angewandt wurden, haben wir nicht schon zu Grunde gehn sehen und erst eine längere Erfahrung wird uns belehren, in wiefern neuere Versuche dieser Art sich auf die Dauer bewähren.

Wir sind demnach genöthigt, v. E.'s Geheimniss, anstatt in neuen und complicirten Bindemitteln, vielmehr in einer von ihm erfundenen Methode zu suchen, und um so mehr hierauf angewiesen, als dieselbe, zunächst durch seine Schüler und Nachahmer verbreitet, und darauf, wie sich aus dem Gange der Technik in den Kunstwerken selbst nachweisen lässt, von Geschlecht zu Geschlecht überliefert, von der noch heute üblichen im Wesentlichen nicht verschieden gewesen sein kann. Wir sind im Stande, vermittelst R. v. d. Woyde, Hemmelink, van Orley, um nur Einige zu nennen, diese Methode in Niederland bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts zu verfolgen, ebenso durch Antonello, Gian Bellino und seine zahlreiche Schule in Italien, und bei der grossen Stylumwälzung, welche um diese Zeit in der Kunst eintrat, blieb die Technik, wenn auch eine breitere Manier sich Bahn machte, doch in der Hauptsache dieselbe; eine wesentliche Veränderung darin würden die gleichzeitigen Schriftsteller gewiss nicht mit Schweigen übergangen haben.

Dass nun die Methode, welche vor v. E. bestand, von der jetzigen verschieden gewesen sei, geht schon aus der bekannten Stelle bei Theophilus hervor, wo des langsamen Trocknens der Oelfarbe als eines zeitraubenden und verdriesslichen Umstandes gedacht wird.[1]) Es ist dieses wohl nur so zu erklären. Bei der in jener frühen Zeit hauptsächlich üblichen, vorzugsweise „Tempera" genannten Malerei, worin Feigenmilch und Eigelb den Bindestoff bildeten, etwa mit unserer Malerei in Leimfarben vergleichbar, wurde nämlich die Farbe platt aufgetragen und trocknete schnell genug, um ohne erhebliche Unterbrechung die Uebermalung eintreten zu lassen. Bediente man sich hingegen mit Oel temperirter Farben, bei einer Ausführung wie die Natur der Tempera es mit sich brachte, so fand man sich dadurch gehemmt, dass man bei jedesmaligem Auftrage das langweilige, die Arbeit sehr verzögernde Trocknen abzuwarten hatte, ein unbequemer Umstand, welcher den über die Oelmalerei ausgesprochenen Tadel hervorrief. Und so lange dieses Hinderniss nicht zu beseitigen war, wurde die Tempera vorgezogen, weil leichter zu behandeln und dasselbe leistend, der man mittelst eines Oelfirnisses Klarheit und Dauer zu ertheilen gelernt hatte, in welcher Art sich Bilder erhalten haben, Oelgemälden sehr nahe kommend und durch chemische Untersu-

1) Zwar nennt die Geschichte nur Jan van Eyk als Erfinder, allein da Hubert gemeinschaftlich mit ihm gearbeitet und sich derselben Methode bedient hat, so darf man Letzteren nimmer ausschliessen und die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass Hubert der Lehrer des so viel jüngeren Bruders gewesen, nicht umgekehrt. Bei der Unmöglichkeit, die beiderseitigen Ansprüche zu sondern, scheint es so billig als nothwendig, mit dem Abbé Carton beiden Brüdern gemeinschaftlich die Ehre zu geben, wenn auch der Kürze wegen Jan hier nur allein genannt wird.

1) *Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus quae sole siccari possunt, quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nisi prius exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et taediosum nimis est. Cap. XXIII.*

chung nicht zu unterscheiden. Dieses Verfahrens soll nach Vasari's Erzählung auch J. v. E. sich früher bedient haben.

In diesem unvollkommenen Zustande scheint nun die Verwendung des Oeles zur Malerei sich eine lange Zeit verhalten zu haben, ja sie wäre vielleicht in Vergessenheit gerathen, wenn nicht ein Meister wie v. E. mit glücklichem Scharfblick erkannt hätte, dass gerade in derjenigen so unbequemen Eigenschaft des Oeles, welche den Gebrauch erschwerte, vielmehr die eigentliche Vortrefflichkeit und Ausbildungsfähigkeit dieser Technik, ja sogar ein entschiedener Vorzug vor jeder anderen besteht. Von allen in der Malerei angewandten Mischmitteln bietet nämlich nur das vegetabilische Oel den ungemeinen Vortheil dar, die damit bereiteten Farben so lange flüssig (ductil) zu erhalten, als erforderlich, um dem Künstler eine hinreichende Beherrschung seines Materials zu gestatten. Während bei der Tempera der Maler alle Nüancirungen seiner Töne auf der Palette zu mischen genöthigt ist, weil sie beim Auftragen ihm unter den Händen trocknet, daher den Uebergängen durch Schraffirungen nachgeholfen werden muss, ist er bei der Oelfarbe im Stande, seine Tinten im Bilde selbst neben einander zu stellen, mit den Stiften einer Mosaik zu vergleichen, und sodann, während der Auftrag geschmeidig bleibt, mittelst gewandter Pinselführung zu einem harmonischen Ganzen in einander zu verarbeiten und auf das Vollkommenste zu verschmelzen, dass das Werk aus einem Gusse erscheint, ein Verfahren, wie bekannt, in der Kunstsprache das Nass in Nass-Malen genannt, wodurch allein die Reinheit der Farbe, die zarten Uebergänge und der treffliche Schmelz erreichbar ist, welche Eigenschaften im Allgemeinen die Oelmalerei vor andern, speciell aber v. E.'s Werke in so hohem Grade besitzen.[1]) Indem nunmehr die Farbe nicht länger wie früher in platten Lagen, Lasuren ähnlich, über einander getragen, sondern pastose in einander verarbeitet wird, sind die Operationen eines Bildes auf die wenigen der Untermalung, Ausführung und letzten Hand vereinfacht, und es bedarf fortan nicht mehr des die Geduld ermüdenden Trocknens in den mannigfaltigen Stadien, welche früher durchzugehen waren, auf dessen lästige Wiederholung sich das *diuturnum et nimis taediosum* des Theophilus bezieht.

In diesem Verfahren, muthmaasslich von Summonzio unter *disciplina di Fiandra* verstanden, dürften wir allein J. v. E.'s so lange Zeit unerforschtes Geheimniss zu suchen haben, welches er leicht bewahren konnte, indem er Niemand gestattete, ihm bei der Arbeit zuzusehn, eine überflüssige Vorsicht, falls dasselbe in künstlichen Bindestoffen bestanden hätte. Verschiedene Stellen bei älteren Schriftstellern deuten auf Aehnliches hin. Antonello z. B., entzückt über die „*vivacità de colori e la bellezza ed unione*“ des v. Eyk'schen Bildes, eilt von Neapel nach Flandern, den Meister aufzusuchen, welcher „*si contentò che A. vedesse l'ordine del suo colorire a olio*“. So und mehreres dergleichen bei Vasari, indess schon hundert Jahre früher Averlino in seinem Architekturwerke sich vernehmen lässt: „*Ma questo è altra pratica è altro modo e bello chi lo sa fare*“, da wo er der Oelmalerei im Gegensatze zu andern gedenkt.[2])

Als Vasari das Material zu seinem grossen Werke zusammentrug, war v. E.'s verbessertes Verfahren bereits Gemeingut aller Länder geworden, von den Künstlern unbewusst geübt als eine Ueberlieferung vergangener Generationen, leicht konnte also, nachdem die Zeit den Zusammenhang der Tradition gelockert, die unbestimmte an v. E.'s Namen geknüpfte Sage grosser Vervollkommnung der Kunst, sich zu der der Erfindung der Oelmalerei selber gestalten. Aehnlich erging es in Italien. Es ist kaum zu glauben, dass Vasari seines Landsmannes Cennini Abhandlung von der Malerei, deren Existenz er erwähnt, nicht sollte gelesen haben, und es könnte billig auffallen, dass er die Gelegenheit entschlüpfen lassen, seiner eignen Nation die Ehre zuzuwenden, anstatt v. E., dessen angebliches Verdienst ihm nur durch dessen Landsleute zur Kenntniss gelangt war, müsste man nicht annehmen, dass Vasari diejenige unvollkommene Oelmalerei, zu welcher Cennini Anleitung giebt, nicht nennenswerth gehalten, wie sie es, van Eyk's Verbesserung gegenüber, wirklich auch kaum war. Denn mochte auch ein Zufall die erste Verwendung des Oeles zur Malerei in entlegener Vorzeit gegeben haben, die Vervollkommnung konnte nur die Frucht der Ueberlegung eines grossen Künstlers sein, indem die neue, wenn auch einfache Methode, eine früher ungekannte, auf ein sicheres und rasches Zusammenwirken von Hand und Auge beruhende Geschicklichkeit verlangte, wie wohl Wenigen in jener Zeit zu Gebote stand. So erklärt es sich, dass viele und nicht unberühmte Maler, denen solche Tüchtigkeit nicht gegeben war, durch die Schwierigkeiten der neuen Technik abgeschreckt, bei der gewohnten Temperamalerei stehen blieben, welche deshalb, trotz ihrer Unvollkommenheit, sich noch lange in Italien behaupten konnte und erst mit Anfang des 16. Jahrhunderts ausser Uebung kam.

Der Fortschritt von der alten Methode zur neuen, auf einfachen, von Nicht-Künstlern leicht übersehenen Handgriffen beruhend, bewirkt nichts destoweniger eine gänzliche Umwälzung in der Kunst, indem er der Oelmalerei das weite Gebiet eröffnete, über das sie in den folgenden Jahrhunderten sich ausgebreitet und frei bewegt hat; er bildet eine entscheidende Epoche. Auf ihm beruhen alle grossen Vorzüge, welche diese Kunst voraus hat, Corregio's klares Helldunkel, Tizian's saftreiche Carnation, Rembrandt's geistreicher Vortrag, v. Dyk's treffliche Modellirung, das *precieux fini* der Holländer, mit einem Worte die ganze Magie der Farbe, die wir bei ihr bewundern, in Tempera und Fresco unerreichbar.

Nicht unverdient haben daher die Altvordern dem Meister den Ruhm grosser Erfindung zugesprochen und viele Umstände vereinigten sich, denselben zu befestigen, seine angesehene und ehrenvolle Stellung im Dienste des kunstliebendsten Fürsten seiner Zeit, der Aufenthalt am grossen Emporium des Welthandels, von wo seine Werke eine schnelle Verbreitung über das ganze gebildete Europa fanden, vor Allem aber seine unbestrittene Ueberlegenheit in der Kunst selber, vor allen Zeitgenossen. Hat dennoch die Nachwelt mit forschendem Geiste J. v. E. dieses Ruhmes entkleidet, so dürfte nur eine vieljährige Schuld abgetragen werden, indem sie, für das überwiegend grössere Verdienst, eine unvollkommene Disciplin neu umgestaltet und zu ihrer Mündigkeit geführt zu haben, ihm fortan eine höhere Stelle in der Geschichte anweiset.

Kunstliteratur.

Kuglers hand-book of Painting. The schools of painting in Italy translated from the German by a lady. Edited with notes by Sir Charles Eastlake P. R. A., with upwards of one hundred illustrations drawn on wood by George Scharf jun., engraved by John Thompson and Samuel Williams. London. John Murray. 1851.

Von **G. F. Waagen.**

Bekanntlich hat Sir Charles Eastlake schon die italie-

1) *Mentre che fresco si lavorava, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente.* Vasari Introd. Cap. XXI.

2) Cod. Magliab. u. Vasari Ed. Pini u. Milanesi. Vol. V. p. 99.

nischen Schulen der ersten Ausgabe des Kugler'schen Handbuchs der Malerei in einer englischen Uebersetzung herausgegeben und mit manchen werthvollen Noten vermehrt. Kaum aber war die zweite, so sehr verbesserte und erweiterte Ausgabe dieses Buches erschienen, als der rastlos für die Verbreitung richtiger Einsichten und gründlicher Kenntniss auf dem Gebiete der bildenden Künste in seinem Vaterlande thätige Mann die Herausgabe dieser neuen, auf das Reichste mit Illustrationen ausgestatteten Uebersetzung vorbereitete. Er fand hierzu von drei Seiten die glücklichste Unterstützung. Die englische Frau, welche die Uebersetzung übernahm, hat den Urtext nicht allein durchaus treu, sondern in einer schönen und fliessenden Sprache wiedergegeben, Herr George Scharf junior, schon rühmlichst bekannt durch eine grosse Zahl anderer Zeichnungen, besonders zu Illustrationen nach antiken Denkmälern, hat die verschiedenartigsten Bilder von den ältesten christlichen Mosaiken bis zur „Verklärung" von Raphael und dem „Petrus Martyr" von Titian mit einem Verständniss, einer Treue, einer Feinheit und Sicherheit der Hand wiedergegeben, welche bei dem so kleinen Maassstabe wahrhaft in Verwunderung setzt. Und die Holzschneider sind in manchen Fällen nur wenig hinter ihm zurückgeblieben. Endlich der Verleger, Hr. John Murray, hat in gewohnter Weise keine Kosten gescheut, wo es darauf ankam, so edle Zwecke zu fördern. Die Auswahl der Illustrationen aus dem unermesslichen Material, was vorlag, ist mit ungemein richtiger Einsicht und feinem Takt gemacht worden. Für die Epoche bis zum 13. Jahrhundert, in welcher die Malerei in Italien einen sehr typischen Charakter hatte, ist nur eine kleine Zahl von in der Zeit sicher beglaubigten Hauptwerken, z. B. Mosaiken aus St. Vitale in Ravenna, aus St. Prassede in Rom gegeben worden. Für das 13. Jahrhundert, in welchem der byzantinische Einfluss verwaltete, sind mit um so mehr Recht zwei Bilder von dem Hauptwerk des Duccio di Buoninsegna gewählt worden, als dieser grösste Maler Italiens in dieser Epoche bis zur neusten Zeit, in welcher das treffliche Werk von Emil Braun erschienen, durch Abbildungen gar nicht bekannt geworden ist. Giotto, das Haupt der italienischen Schule im 14. Jahrhundert, findet sich in gebührender Ausführlichkeit bedacht, indem ihm nicht weniger als neun Blätter gewidmet worden, welche wichtige Theile aus seinen drei vorhandenen Hauptwerken zu Padua, Assisi und Neapel enthalten. Auch das Bildniss des jugendlichen Dante aus der Capelle des Palastes del Podesta zu Florenz ist sehr dankenswerth. Am ersten wäre vielleicht das sogenannte Schiff des Giotto zu missen gewesen, da bei der Uebertragung nach dem Porticus der Petrikirche in Rom zu wenig von dem Geist des Meisters darin übrig geblieben ist. Nächst dem Giotto verdiente aber kein Maler des 14. Jahrhunders so viel Berücksichtigung, als der grossartig-phantastische Orcagna. Und sein hier besonders gelungen wiedergegebener Triumph des Todes ist gerade das Werk, worin seine Geistesart sich am deutlichsten ausspricht. Auch sein nicht minder gut ausgefallenes jüngstes Gericht ebenda ist für die Auffassung höchst charakteristisch. Besonders dankenswerth aber ist die treffliche Abbildung des phantastischen Engelsturzes von Spinello Aretino, indem das Original nicht mehr vorhanden ist und die Abbildung des Lasinio sich nur in wenigen Händen befindet. Um auch von der Malerei des nördlichen Italiens für diesen Zeitraum wenigstens eine Anschauung zu gewähren, wäre es wünschenswerth gewesen, nach dem Werk von Ernst Förster eine der Frescomalereien des grossen d'Avanzo aus der Capelle des heiligen Georg zu Padua zu geben. Für das 15. Jahrhundert, der eigentlichen Bildungsepoche für die höchsten Kunstschöpfungen zu Anfang des 16ten, sind die leitenden Meister Ficsale und Masaccio sehr angemessen am reichsten vertreten. Letzterem schliessen sich die Frescobilder an, welche Filippino Lippi mit so vielem Geist als Abschluss der berühmten Malereien in der Kirche del Carmine zu Florenz ausgeführt hat. Die ersten Meister Toscanas, von 1450—1500, Cosimo Roselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli sind alle durch Hauptwerke sehr würdig vor Augen geführt. Besonders glücklich ist für den Letzteren die so poetische und heitere Weinerfindung des Noah gewählt worden. Nur für Luca Signorelli würde ich statt der Geschichte des Moses aus der sixtinischen Capelle etwa die Seligen und der Verdammten aus seinen Frescomalereien des Domes von Orvieto vorziehen, indem dieses Werk das berühmteste, reichste und am meisten Charakteristische für ihn ist, auch das bekannte Werk des della Valle leicht die Vorbilder hergegeben haben würde. So würde mir auch für die Gefühlsweise des Perugino, als Gipfelpunkt der Richtung der umbrischen Schule, seine berühmte Pietà im Palast Pitti lieber gewesen sein, als die an sich sehr schöne Berufung Petri aus der Sixtinischen Capelle. Am meisten aber vermisse ich die Vertretung der Malerei im nördlichen Italien in dieser Epoche durch einige Werke des so sehr eigenthümlichen und höchst einflussreichen Andrea Mantegna. Für seine Begeisterung für die Römerwelt würde der nur wenig bekannte, aber höchst geistreiche Triumph des Scipio, im Besitz des Hrn. Vivian, wovon ein sehr guter Umriss von Novello existirt, für seine Auffassung biblischer Gegenstände die bekannte, von ihm gestochene Grablegung, oder die Frauen am Grabe in der Sammlung des Ministers Hrn. Labouchere, treffliche Vorbilder gewährt haben. Es erscheint vielleicht unbillig, noch mehr zu verlangen, wo schon so viel gegeben ist, doch ist es wieder gerade dieser Reichthum, welcher den Wunsch nach einer noch mehr gleichmässigen Ausstattung hervorruft. Da indess dieses Werk, bei dem jetzt in England mehr und mehr erwachenden Sinn für die grosse Bedeutung der Malereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert, von denen die grossen Werke zu Anfang des 16ten als der Abschluss und der Gipfelpunkt zu betrachten sind, ohne Zweifel mehrere Auflagen erleben wird, so stehen solche Ergänzungen in desto sicherer Aussicht, als hier Verleger, Herausgeber und Zeichner gleichmässig von dem ächtesten Kunstsinn beseelt sind. Bei der Auswahl der Abbildungen aus der Epoche der Blüthe finde ich noch dreierlei rühmend hervorzuheben. Einmal, dass sich darunter nicht allein so wichtige, sondern auch so seltene Denkmäler finden, wie die Gruppen aus den berühmten Cartons des Lionardo und Michelangelo, dann, dass von dem Letzteren eine Uebersicht der Decke in der Sixtinischen Capelle in ihrem Zusammenhange gegeben, endlich dass die Werke des Raphael in so grosser Ausführlichkeit bedacht worden, indem kein anderer Künstler so sehr auf die Veredlung des Geschmacks und des Sinns für Schönheit wirkt, als Raphael. Nur in dem reichen Kranze heiliger Familien würde ich die No. 18. 35. 42, und ganz besonders 48, nicht zugelassen haben, da ich in ihnen jene feine Abwägung im Raum und in den einzelnen Figuren, jenes wunderbare Liniengefühl vermisse, welches Raphael schon bei seinen Zeitgenossen den Beinamen *„il graziosissimo"* erworben hatte. Möchte sich doch der Herausgeber entschliessen, für die Besitzer des Originalwerks die Illustrationen besonders abzugeben![1]) — Unter den zahlreichen, bald factisch, bald durch das Urtheil belehrenden Zusätzen des Herausgebers hebe ich zuvörderst die aus der Uebersetzung der ersten Ausgabe herübergenommenen feinen Bemerkungen über das eigenthümliche Wesen der bildenden Künste, so wie

1) Ein Wunsch, dem wir uns mit ganzer Seele anschliessen. D. Red.

über die allgemeinen und besonderen Stylgesetze in der Vorrede hervor. Sonst sind mir noch seine Aeusserungen über die Eigenthümlichkeiten der Kunst des Giotto (S. 122), über die Legende des heiligen Kreuzes (ein Belag für seine grosse Belesenheit in den Quellen mittelalterlicher Künstler, S. 138), die präcise Beschreibung der sixtinischen Capelle (S. 201), ferner die Bemerkungen über den im Verhältniss zu anderen Schulen sehr ernsten Charakter der Köpfe bei den Venetianern, welche man sich als die Coloristen par excellence in der Regel als durchweg heiter vorstellt (S. 230 f.), über die Folge, in welcher Michelangelo die Decke in der sixtinischen Capelle gemalt hat (S. 302), und die Bedeutung der Vorstellungen an derselben (S. 310 ff.), über die ursprüngliche Aufstellung der Raphaelischen Tapeten (S. 393), endlich über den Einfluss der deutschen auf die italienische Landschaftsmalerei (S. 450) als besonders bedeutend erschienen.

Zeitung.

E **Berlin**, im April. Adolf Menzel hat so eben für den Heldencyclus des siebenjährigen Krieges, den er im Holzschnitt erscheinen lässt,[1]) den „General Winterfeld" in der Zeichnung vollendet. Mann darf immer gewiss sein, dass Menzel jede Aufgabe auf diesem Gebiete eigenthümlich und charakteristisch zu lösen weiss; und es gelingt ihm das stets so vollkommen, dass man in der letzten Leistung immer seine beste vor Augen zu haben glaubt. Es lebt wieder Alles in dieser Figur. Eben hat der Kriegsheld die auf dem Tische liegenden Karten durchgesehen und ist jetzt im Begriff, den Degen umzuthun; auf dem klaren Antlitz stehen die gedachten Pläne zugleich mit dem Entschluss der Vollbringung geschrieben. Es ist dies das vierte Portrait zur ganzen (auf ihrer sieben oder zwölf berechneten) Folge. — Nach Menzel's Oelbilde, welches Friedrich den Grossen unter seinen Freunden und Gesellschaftern an der Tafel zu Sanssouçi vorstellt[2]) und welches in den Besitz des Preuss. Kunstvereins übergegangen ist, wird so eben ein grosser Kupferstich von F. Werner vorbereitet. Wir haben unsern Lesern noch nicht von einem andern Bilde ähnlicher Art berichtet, welches ein Concert des grossen Königs darstellt und das der Künstler in der Untermalung fertig machte, dann aber einstweilen ruhen liess, da ihn der Entwurf eines „Ueberfalles bei Hochkirch" beschäftigte, den er in grösserem Maassstabe (9½ F. hoch, 12 F. breit) auszuführen im Begriff ist. Das erstgenannte Bild (6½ F. breit, 4½ F. hoch) zeigt den Monarchen mit der Flöte am Pult in einem der Abendconcerte, die er seiner Schwester, der Markgräfin von Baireuth, bei ihrem letzten Besuche (1750) zu veranstalten pflegte. Emanuel Bach spielt den Flügel, Franz Benda die Violine, auch Graun, Quanz und andere musikalische Notabilitäten sind gegenwärtig. Die Fürstin mit den Uebrigen im treuesten Costüm der Zeit, welches überhaupt aus der ganzen Lokalität und dem geringsten Geräthe spricht, bilden das schön gruppirte Auditorium. Ein Privatmann, der das angefangene Gemälde in der Werkstatt des Künstlers sah, hat sofort die Ausführung desselben für sich bestellt.

Wir müssen noch von einem jener charakteristischen Genrebilder aus dem gesellschaftlichen Leben berichten, welche dem scharf beobachtenden Künstler so überaus wohl gelingen und deren er eben eins in bunter Kreide vollendet hat. Wir sehen darin ein Stück Gesellschaft im Concertsaal vor dem Beginn der Musik. Das Bild ist unter den Lustspielen des Genre das feine Conversationsstück. Ganz absichtslos scheint es der Betrachtung nur die lebendig aufgefassten Gruppen vorzuführen, denen wir immer zu begegnen pflegen, wo sich unter der Sonne des Kronleuchters die schöne Welt zum heiteren Genuss versammelt, um zu hören, zu sehen und — gesehen zu werden. Aber beim längeren Verweilen sieht man lauter Typen einer Gattung, die sich aber so wenig aufdrängen, dass sie förmlich von uns eben so atrappirt werden müssen, wie sie der Künstler in ihrer Eigenthümlichkeit belauscht und wiedergegeben hat. Da ist der von seiner Figur und seinem Bart überzeugte Dandy, der residenzbesuchende Landjunker, der so eben vom Diner aufgestandene Banquier, eine seidenbauschige Dame mit ihrem langhaarigen und sich langweilenden Sprössling, da sind die mit ein wenig Koketterie gehandhabten Lorgnons und Shwals, da ist sichtbare Conversation und ein bischen heimliche Medisance, da sind so treu nachgebildete Stoffe und so mannigfaltige Toiletten, dass unsere Damen nicht ohne Befriedigung eine nähere Musterung anstellen dürften. Den Kunstfreund ergötzt die feine Beobachtungsgabe, die er auch in einem gelegentlichen Unterhaltungsstück desjenigen Künstlers gern begegnet, von dem er gewohnt ist, sie in den ernsteren Werken oft in so frappirender Weise zu Tage gelegt zu finden.

† **Düsseldorf**, im April. Deger ist gegenwärtig mit den Fresken in der Kapelle von Stolzenfels beschäftigt. Der ausgezeichnete Künstler hat schon zum zweitenmale Anträge bekommen, an die Akademie nach München zu gehen, die er aber vor der Hand noch nicht angenommen hat. Wie sich vermuthen liess, hat nun auch die hiesige Akademie es an Bemühungen nicht fehlen lassen, ihn bei sich zu fixiren. Man hegt die Hoffnung, dass es gelingen werde.

: **Brüssel**, im April. Es ist die Absicht, im August dieses Jahres hierselbst eine grossartige Kunstausstellung aller Nationen, ähnlich wie die Industrieausstellung in London in ihrer Art, zu veranstalten. Der König hat, auf den Vortrag des Ministers, seine Bewilligung dazu gegeben, auch ist es bereits den Gesandschaften mitgetheilt worden, eine Commission ist erwählt und man sieht den näheren Bestimmungen entgegen.

W. **Amsterdam**, im April. Der Verkauf des Verstolk'schen Kabinets von Radirungen, Kupferstichen etc. ist gegenwärtig im Gange und das Resultat wird ein für die Verkäufer ausserordentlich befriedigendes. Da hier in Holland wenig Sinn für die Schöpfungen der Radirnadel und des Grabstichels herrscht, indem sich der Modegeschmack augenblicklich anderen Kunstrichtungen zugewandt hat, so wird von der ganzen schönen Sammlung wohl sehr wenig im Lande bleiben und die Radirungen der grossen holländischen Meister des 17. Jahrhunderts ihren Gemälden über den Kanal, nach Frankreich oder Deutschland nachwandern. Ich beeile mich, Ihnen für die Leser Ihres Blattes einige Notizen über die bereits verkauften Blätter zukommen zu lassen. No. 8. Das Werk von Simon de Vlieger ohne No. 1 und 2 (nach Bartsch 3—20) 295 Fl.; 9 Wiederholungen der vorigen Blätter No. 8 d. C. 200 Fl. No. 12. 5 Blätter von Paul Potter 1. Etat 350 Fl. No. 15. von demselben *(Le vacher)* 465 Fl.; No. 23. *(Le Zabucaya)* 250 Fl. — Das Werk von C. Du Jardin No. 35. (62 Blätter) 910 Fl. Dasselbe 2. Etat 120 Fl. — No. 38. Das Werk von Jean le Ducq (fehlen No. 9 und 10) 121 Fl. — No. 41 d. C., 10 Blätter von Adriaan van de Velde 230 Fl. Desgl. 10 Blätter No. 42 d. C. 345 Fl. No. 47. *La porte du Bourg*, seltnes Blatt 225 Fl. No. 48. Der Bauer zu Pferde 200 Fl. — No. 53 d. C. Die 4 Landschaften von J. Ruisdael 700 Fl.; dieselb. 2. Etat 312 Fl.

1) Vergl. Dürer-Jahrgang. S. 301.
2) Vergl. ebendaselbst S. 162.

No. 61. Der Bach 235 Fl. — No. 63 d. C. Der Maulthiertreiber von W. de Heusch 255 Fl. — No. 75. Das Pferd von Ph. Wouwermann 275 Fl. — No. 77. Das Werk von A. v. Ostade 2100 Fl. — Aus dem Werke von A. Waterloo. No. 82 d. C. 12 Blätter 205 Fl. No. 87. 405 Fl. No. 92 und 93. 360 Fl. No. 104. (No. 113—18 n. B.) erste Probedrucke 230 Fl. — Aus dem Werke von H. Swaneveldt No. 159 d. C. 130 Fl. — Aus dem Werke des H. Goltzius No. 278., der Hund des Goltzius 120 Fl.; bis ord. Probe 212 Fl. — Das Werk von J. Müller 340 Fl. — Aus dem Werke des H. Naiwincq No. 308 d. C. (Folge von 8 Bl.) 245 Fl. 2. Folge No. 310. 245 Fl. — Das Werk von Thomas Wyck 300 Fl. — Das Werk von B. Breenborg 400 Fl. No. 239 d. C. Ein stehender Ochs, von vorne gesehen, von J. M. Roos 150 Fl. — Das Werk von Michel Sweers 190 Fl. — Das Werk von van den Heecke (1—21 n. B.) 159 Fl. — Vier Landschaften von J. u. R. Both, schöne Probedr. 200 Fl. — Das Werk von C. Dusart u. C. Bega 590 Fl. — Aus dem Werke des N. Berghem: No. 364 d. C., allererste Probe, nicht erwähnt, einzig. Die Kuh in der Tränke. 850 Fl. No. 371 d. C. Die drei ruhenden Kühe, allererst. Probedr., nicht erwähnt, einzig, 790 Fl. No. 376 d. C. Der Dudelsackpfeifer, einzig, allererst. Druck, nicht erwähnt 605 Fl.; derselbe erste Probe (No. 4 n. B.) 165 Fl. No. 378 d. C. Der Mann auf dem Esel, einzig, allererst. Probedr. 670 Fl. Derselbe (No. 5 n. B.) 215 Fl. No. 381 d. C. Der Hirt auf dem Flageolet blasend, allererste Probe 175 Fl. No. 384. Die 5 Thierstudien, versch. Probedr., in 8 Blättern (8—12 n. B.) 470 Fl. No. 385 d. C. Die Folge Thierstud. in der Breite, erste Probe vor den Nrn. (13—18 n. B.) 360 Fl. No. 386 d. C. Vier Blätter 13. 14. 15. 16., allererste Probe, nicht vollendet und nicht erwähnt 110 Fl. No. 387 d. C. Ein Bockskopf mit schwarzer Stirn, vor der No. 140 Fl. No. 391 d. C. Kleines Blättchen mit breitem Rande, drei Hammelköpfe vorstellend, von der grössten Seltenheit, nicht erwähnt 410 Fl. No. 393 d. C. Das Heft mit der Frau, eine Aezpr. 200 Fl. No. 400 d. C. Das Heft mit dem Mann in 8 Blättern, eine Aezpr. vor und mit der Adr. von Matham 395 Fl. — No. 407 d. C. Acht wunderschöne im Geist Ruisdael's gehaltene nicht beschr. Landschaft von J. Brosterhuis mit einigen Wiederholungen, 11 Abdr. 170 Fl. — Aus dem Werke von Rembrandt: No. 482 d. C. Die Verkündigung der Hirten 150 Fl. No. 522 d. C. Jesus Christus, dem Volke vorgestellt, ohne Namen und Jahrz. 137 Fl. No. 523 d. C. *Ecce homo* 2. Etat 325 Fl. Ders. 121 Fl. No. 536 d. C. Der gute Samaritaner 2. Etat (90 n. B.) 105 Fl. No. 153 d. C. Der h. Hieronymus mit dem grossen Baumstrunk vor dem Namen 1. Etat 165 Fl. No. 575. Das allegorische Grabmal 99 Fl. No. 596. Der kleine Pole, fast einzig 270 Fl. No. 605. Die zwei Venetianer 80 Fl. Die Frau am Ofen (No. 652 d. C.) 100 Fl. No. 664 d. C. Der Jäger mit dem Haus und der Scheune 135 Fl. No. 667 d. C. Die zwei Häuser mit dem spitzen Giebel 100 Fl. No. 668 d. C. Die Landschaft mit dem Fuhrwerk 3. Etat 201 Fl. No. 675. Die Hütte mit dem Heuschober 185 Fl. Die Hütte mit der Bretterwand (No. 680 d. C.) 255 Fl. No. 696 d. C. Ein Mann mit Kette und Kreuz, vor dem Hemdkragen, fast einzig 205 Fl. No. 736 d. C. Der grosse Coppenol 1. Etat 370 Fl.; derselbe, schöner Probedr. 2. Etat 165. Fl. No. 739. Tolling, allererste Probe, unbek. Etat 110 Fl. No. 740 d. C. Der Bürgermeister Six, vor dem Namen des Six 930 Fl.

London, im März. Der Rath des Kunstvereins hat sich durch seine projectirte Verbindung mit den Schulen für Elementar-Erziehung ein weiteres Ziel gesteckt. Der Mangel an umfangreicheren und angemessneren Apparaten, als durch unsre Zeichnenschulen dargeboten werden, um die grosse Körperschaft der Handwerker in den Principien und Handgriffen der Kunst, die für ihre verschiedenen Verfahrungsweisen so wichtig sind, heranzubilden, ist nämlich schon lange gefühlt worden, und den Lesern ist vielleicht bekannt, dass ein Institut der Art vor noch nicht langer Zeit durch die Anstrengungen von Privatpersonen in Camden Town errichtet worden ist, das, wie wir hinzufügen dürfen, stark besucht wird und sich einer erfolgreichen Thätigkeit erfreut. Dem Princip dieser lokalen Unterweisung will nun der obige Verein eine grössere Ausdehnung geben. Er beabsichtigt daher die Gründung solcher Schulen für Elementarzeichnen und Modelliren in den verschiedensten Theilen von London, unter Mitwirkung von Lokalcomité's oder Parochialbehörden, zu unterstützen. Die in Vorschlag gebrachten Schulen werden für die Kunst Das sein, was die „Abendklassen" für allgemeine Belehrung sind. Wenn die für angemessen befundenen Bedingungen angenommen werden, so schlägt der Verein vor: 1. einen genauen Kodex allgemeiner Regeln, welcher ein nützliches Handbuch der Leitung und des Unterrichts bilden soll, vorzubereiten; 2. einen passenden, für den Zweck gebildeten Lehrer zu empfehlen, welcher während der festgesetzten Unterrichtsperiode an drei Abenden jeder Woche daselbst Unterricht ertheilen soll; 3. passende Zeichnungen, Modelle und Vorschriften, so wie gelegentlich Nachschlagebücher anzuschaffen und so lange zu verleihen, bis die Schule für ihre Bedürfnisse selbst sorgen kann; 4. gehörig befähigte Visitatoren zu ernennen, die in regelmässigem Wechsel den Gang des Unterrichts und das Verhalten der Schule beaufsichtigen; 5. durch ihren Präsidenten alljährlich Medaillen und Belohnungen an diejenigen Schüler zu vertheilen, welche sich durch Tüchtigkeit und gutes Betragen ausgezeichnet haben. (Athen.)

St. Petersburg, im März. Durch den Tod der Gräfin Laval wird die ausgezeichnete, von dieser Dame gebildete Kunstsammlung zum Verkauf kommen. Unter den Gemälden befinden sich die berühmte Joconde von Lionardo da Vinci, der Scheerenschleifer von Teniers, spielende Knaben von Wouwermann, David mit dem Haupte des Goliath von Guido Reni, ferner Bilder von Velasquez, Ruysdal, Mignard etc.

Die Sammlung plastischer Werke umfasst über 70 Nummern, wobei ein sitzender Pluto, mehrere Statuetten von Herakles in verschiedenen Stellungen, Satyrn, eine Quadriga mit dem Wagenlenker, ferner eine grosse Anzahl Büsten, namentlich eine prachtvolle kolossale Büste von Faustina der Jüngeren, dann Büsten von Caesar, Augustus, Hadrian, Sabina, Faustina der Aelteren, Marcellus, Neffen und Schwiegersohn des Augustus, Germanicus in Verde antico, Balbinus, dessen Büsten bekanntlich zu den grössten Seltenheiten gehören. Zu erwähnen sind noch eine Hermensäule in dem strengen Style der zweiten Epoche der griechischen Kunst, ein schöner Merkurskopf mit Flügeln von vergoldeter Bronze, ein Kopf in Basalt, aus dem Anfange der zweiten Periode griechischer Kunst, mit geschlitzten Augen, in halber natürlicher Grösse, so wie eine Aschenkiste, auf welcher eine Muse vorgestellt ist, welche einer besiegten Syrene die Federn ausreisst. — Vorzüglich merkwürdig sind einige Statuetten ägyptischer Kunst in Basalt, namentlich ein Osiris und ein Horap (der heilige Falke).

Unter den mittelalterlichen Werken sind zu erwähnen zwei kleine Büsten von Karl von Anjou und seiner zweiten Gemahlin Margarethe von Nevers; unter den modernen eine schöne Gruppe von Cali in Florenz, Amor and Psyche vorstellend.

Von grosser Bedeutung sind die Sammlungen antiker Bronzen und gemalter Thongefässe, welche die verstorbene Gräfin mit vielen Kosten und mit seltenem Glücke, meist in Italien selbst, vereinigte. Erstere enthält gegen 300 Nummern, wobei

ein Stier, ein Panther, der Portraitkopf einer Dame in halber Grösse, sämmtlich von vorzüglicher Schönheit, dann einige Kriegerfiguren mit schöner Patina und ganz im Style der Aegineten, ferner einige Dutzend zum Theil sehr zierliche Figürchen aus römischer Zeit und eine grosse Anzahl Utensilien, Instrumente aller Art, wobei sehr schöne Gewichte in Form von Köpfen. Die Zahl der ägyptischen Bronzen ist nicht gross: es befinden sich darunter jedoch einige höchst merkwürdige Stücke, wie eine schreitende Sphinx, ein mit verschiedenen Thieren geziertes Sistrum, eine sehr zierliche sitzende Priesterfigur u. a. m.

An Thongefässen sind auch gegen 300 vorhanden; unter ihnen eine Anzahl rother und schwarzer etrurischer von seltsamen Formen. Vom schönsten Style sind eine Hydria mit bakchischer Vorstellung, eine Kalpis mit Hektor, welcher von Andromache und Priamos Abschied nimmt, eine andere mit einem sich waffnenden Satyr, ein Oxybaphon mit Bakchos, welcher einen Giganten niederwirft, eine kleine Kalpis mit Thetis, welche ihrem Sohne Achilleus die von Hephaistos geschmiedeten Waffen überreicht u. s. w.

Ein Dutzend Vasen rührt aus athenischen Funden her: darunter drei schöne Lekythoi mit bunten Figuren auf weissem Grunde, im reinsten Style u. s. w.

Es heisst, dass die Krone beabsichtige, diese sehr ausgewählten und höchst werthvollen Sammlungen für die neue Eremitage zu erwerben, deren Reichthümer sie auf würdige Weise vermehren würden.

Kunstvereine.

Amerikanischer Kunstverein in **Newyork**.

Der jährliche Bericht dieses Vereins ist eben aus England gekommen. Wir erfahren daraus, dass die Mitgliederzahl jetzt 16,310 ist und ihre Subscriptionen den Betrag von 81,550 Dollars erreichen. Von diesem Betrage sind 16,225 Dollars für 6 Stiche von amerikanischen Stechern nach Bildern amerikanischer Künstler ausgegeben. Der Ausschuss hat das Jahr über 424 Gemälde, 20 Bronze Statuetten, und 6 Bronzebüsten von Washington von amerikanischen Künstlern für 43,120 Doll. gekauft. Ferner 50 Abdrücke von Umrissen von Washington Allston, 450 Medaillen and 60 Probeabdrücke von den grossen Stichen nach 2 von Trumbull's Bildern.

Die Summe von 8000 Doll. ist der Herausgabe des Bulletins, eines monatl. Kunst-Journals, gewidmet worden. Von diesem Werke sind 113,500 Exemplare ausgegeben worden, und, begleitet von 227,000 Original-Radirungen und Holzschnitte, in die Hände aller Mitglieder gelangt.

In der letzten Jahresversammlung des amerikanischen Kunstvereins sagte der Präsident Hr. Cozzens im Laufe seiner Eröffnungsrede unter Anderm: „Es ist beschlossen worden, das Congressgebäude zu Washington bis zu einem Umfange zu erweitern, welcher mit den gesteigerten Bedürfnissen der legislativen Abtheilung der Regierung in Verhältniss steht. Es ist bekannt, dass bisjetzt noch kein Plan für diese Veränderungen angenommen worden ist; doch werden sie unzweifelhaft nach einem Massstabe und in einem Style ausgeführt werden, welcher der Grösse der Nation entspricht. Es ist sehr zu wünschen, dass sie zum Anlass einer systematischen Ermuthigung der höheren Kunstgebiete durch den Congress gemacht werden möchten. Diese neuen Hallen und Corridore, welche für die Versammlung der Repräsentanten der mächtigsten Republik, welche jemals bestanden hat, eingerichtet werden, sollten von allen den Reizen wiederstrahlen, welche Malerei und Bildhauerkunst der Baukunst verleihen können. Die pittoreske Geschichte der ersten Niederlassungen der verschiedenen Staaten, die Heldenthaten unserer Armeen, die mühseligen Anstrengungen der Grenzbewohner, die grossen Versammlungen, welche wichtige bürgerliche Veränderungen hervorgebracht haben, dies Alles sollte durch grosse Gemälde auf Leinwand und durch Freskomalereien verherrlicht werden."

Der Kunstverein hat jetzt in seinen Raumen ein Kunstwerk von unserm Rauch aufgestellt. Es ist ein von Fischer in Erz gegossenes Kind, das um Almosen bittet. Das in Marmor ausgeführte Original dieser Arbeit befindet sich in England, während sich die Amerikaner rühmen, dass ausser ihnen nur noch der König von Preussen und der Kaiser von Russland ein Exemplar des Ergusses besitzen. Das Werk findet in Newyork ungewöhnliche Theilnahme und grossen Beifall.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 20. Sonnabend, den 17. Mai. 1851.

Der wissenschaftliche Unterricht auf Kunstakademieen.

Von **Dr Ernst Guhl.**

In zwei, einem hohen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten vorgelegten Denkschriften habe ich es versucht, meine Ansichten über die von einem hohen Ministerio in Aussicht gestellte Reorganisation der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin auszusprechen. Es möge mir nun gestattet sein, in Betreff eines speciellen und mir vermöge meiner provisorischen Stellung an dem Institute selbst am nächsten liegenden Punktes den früher ausgesprochenen Ansichten die nachfolgenden kurzen Bemerkungen als eine vielleicht nicht unwesentliche Ergänzung hinzuzufügen.

Die erste, unter dem 15. December 1848 eingereichte Denkschrift behandelte die Akademie nach ihrer inneren Gliederung und Organisation, so weit dieselbe als Genossenschaft der Meister dasteht, so wie die ihr als solche zustehenden Befugnisse und öffentlichen Bethätigungen.[1])

Die zweite, unter dem 29. März 1849 eingereichte Denkschrift hob vielmehr diejenige Seite der Akademie hervor, nach welcher dieselbe — in Folge einer solchen ihr zustehenden öffentlichen Geltung — als Kunstschule dasteht; sie versuchte, den Kunstunterricht nach seinen verschiedenen Bestandtheilen genauer zu erörtern, so wie die Reihenfolge der verschiedenen Lehr- und Unterrichtsstufen, in denen sich, nach Analogie der durch Sitte und Gebrauch feststehenden und erprobten wissenschaftlichen Lehranstalten, — der Kunstunterricht zu bewegen hätte, um den verschiedenartigen, an die Akademie als Lehrinstitut gestellten Anforderungen in zweckmässigster Weise nachzukommen.

Es waren in jenen Bemerkungen die verschiedenen akademischen Unterrichtsgegenstände, sowohl rein künstlerischer, als auch kunstwissenschaftlicher Art, nur im Allgemeinen angegeben und in der mir am zweckmässigsten erscheinenden Reihenfolge angeordnet worden, während auf die specielle Behandlungsart, auf die Methodik begreiflicher Weise nicht näher eingegangen werden durfte.

Da nun aber in denselben einerseits eine Erweiterung des wissenschaftlichen Unterrichts an den Akademieen für einige Disciplinen befürwortet und andererseits der Verfasser mit der provisorischen Leitung eines Theiles jenes wissenschaftlichen Unterrichts betraut worden ist, so fühlte derselbe sich veranlasst, den wissenschaftlichen Unterricht überhaupt, sowohl nach jener eben angedeuteten Erweiterung, als auch nach der innerhalb der einzelnen Zweige zu befolgenden Methode hin in besondere Erwägung zu ziehen und glaubte die Resultate der letzteren als eine Ergänzung seiner früheren Vorschläge zusammenzufassen und, wie jene, einer geneigten Berücksichtigung und Prüfung empfehlen zu dürfen.

Die bisherigen Gegenstände des wissenschaftlichen Unterrichts an den Akademieen sind die Kunstgeschichte und die Mythologie; die von mir in Anregung gebrachten Erweiterungen desselben betrafen die Geschichte und die Lehre von dem Kostüm.

Ohne nun auf die in der zweiten Denkschrift und schon früher an einem anderen Ort[1]) versuchte Begründung dieser Forderungen, noch auf die Behandlung des Unterrichtes in der Mythologie hier ausführlicher einzugehen, sei es mir nur gestattet, mit kurzen Worten auf die Art und Weise hinzudeuten, in welcher die neueinzuführenden Wissenschaften als Lehrobjekte für Künstler aufgefasst und dargestellt werden müssten, so wie zu gleicher Zeit mit Berücksichtigung der äusseren Umstände und des augenblicklich vorliegenden Bedürfnisses die Methode und den Entwickelungsgang festzustellen, nach welcher bei dem Vortrage jener Wissenschaften zu verfahren wäre, um den Künstler der damit beabsichtigten Vortheile theilhaftig zu machen.

Was zunächst den geschichtlichen Unterricht betrifft, so kann es sich natürlich nicht darum handeln, denselben in der Weise einzuführen, wie er an Schulen, Gymnasien oder Universitäten gehandhabt wird. — Das Bedürfniss des Künstlers ist in diesem Punkte ein wesentlich anderes, somit wird auch die Behandlung des Stoffes eine wesentlich verschiedene sein müssen.

Es kann sich also weder um eine allgemeine Grundlegung geschichtlicher Kenntnisse, noch um eine genaue und erschöpfende Behandlung der Thatsachen, der einzelnen Ereignisse, der einzelnen Persönlichkeiten handeln. Die erstere muss vorausgesetzt werden, und der Zustand unserer Schulverhältnisse bürgt dafür, dass sie bei einem Zöglinge der oberen Klassen der Akademie — wie denn der wissenschaftliche Unterricht überhaupt nur für solche berechnet sein kann — in der That vorausgesetzt werden darf. Die zweite, deren Charakter mehr

1) Abgedruckt im Kunstblatt d. J. 1849. No. 20—22.

1) Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademieen. Stuttgart 1848.

ein specialwissenschaftlicher ist und deren Einführung bei den Akademieen ohnehin der Mangel der Zeit entgegentritt, muss privaten Studien überlassen bleiben.

So scheint es denn, mit Rücksicht auf diese Umstände, am räthlichsten, einen gewissen Mittelweg einzuschlagen, nach welchem sich dann die Behandlung des Geschichts-Unterrichts etwa folgendermaassen gestalten würde.

Die Aufgabe würde eine dreifache sein. Danach käme es zunächst darauf an, von den einzelnen Epochen, Perioden oder sonstigen Unterabtheilungen der Geschichte eine möglichst prägnante Uebersicht zu geben, zum Theil mit Voraussetzung, zum Theil mit näherer Ausführung derjenigen Thatsachen, welche solche Perioden begründet und entwickelt, so wie endlich zum Abschluss gebracht haben.

Damit wäre die faktische Grundlage, so zu sagen, das Knochengerüst eines bestimmten, als Lehrobjekt vorliegenden Abschnittes der Geschichte gegeben, und zwar kann dies, bei Vermeidung alles oberflächlichen Wesens, in verhältnissmässig kurzer Zeit und in einer Weise geschehen, die auch den Künstler zu fesseln und mit den Resultaten wissenschaftlicher Untersuchungen vertraut zu machen im Stande ist.

Das Weitere wäre dann die Aufgabe, Geist und Charakter einer so einmal fest begränzten Periode möglichst anschaulich und dem Künstler verständlich hinzustellen. Es käme darauf an, ihm eine lebendige Anschauung der verschiedenen Bildungselemente staatlicher, sittlicher, wissenschaftlicher und künstlerischer Natur zu gewähren, die das Leben und die Entwickelung der Nationen in dem vorliegenden Zeitraume ausmachen und bedingen, so dass es sich also hier weniger um eine speciellpolitische, als vielmehr um eine allgemeine Kultur-, Bildungs- und Sitten-Geschichte handeln würde: es käme darauf an, ihm das gesammte Leben der Nationen, nach allen seinen verschiedenen Richtungen, Bestandtheilen und Gegensätzen der Art vor das Auge zu führen, dass er sich einmal, so weit dies möglich ist, heimisch und zu Hause darin fühle, und dass er andererseits im Stande sei, dem auf diese Weise Erkannten, wo es erforderlich ist, auch im Kunstwerke Leben und konkrete Gestaltung zu verleihen.

Auch dies, glaube ich, lässt sich bei allen zu nehmenden Rücksichten, in einer für Künstler und Kunst erspriesslichen Weise erreichen, wie ich denn selbst bei meinen Vorträgen über die Kunstgeschichte Aehnliches versucht habe, indem ich der speciellen Behandlung einer bestimmten Periode der Kunstgeschichte und der ausführlichen Betrachtung der für den Künstler bedeutsamen Meister und Kunstwerke stets eine Uebersicht, ein möglichst anschauliches Bild derjenigen Bildungs- und Entwickelungstufe vorausgeschickt habe, auf welcher die Kunstweise eines bestimmten Volkes in diesem oder jenem bestimmten Zeitraume emporgewachsen ist.

Denn darin liegt die eine, nicht unwesentliche und, wenn man so sagen will, mehr theoretische Bedeutung eines solchen Geschichtsunterrichts, dass sie dem Künstler die Entwickelung der Kunst selbst verständlich macht, während demselben auf der anderen Seite die mehr praktische Bedeutung beiwohnt, wonach das Verständniss der Geschichte, die Anschauung der in ihr lebenden Mächte und Ideen, Stoff und Material für die unmittelbare Ausübung der Kunst selber darbietet.

Es beruht dies in der eigenthümlichen und wohlbegründeten Richtung der Zeit auf die künstlerische Bewältigung historischer Stoffe, die wir an einem anderen Orte einer ausführlichen Betrachtung unterworfen haben, und die wir daher nicht weiter weder zu begründen, noch zu rechtfertigen haben. Genug, dass eine solche, auf einem tiefen Zuge innerer Uebereinstimmung beruhende Richtung vorhanden, und zwar in gleichem Maasse bei dem Publikum, als bei dem schaffenden Künstler selbst vorhanden ist, und dass es nicht gerathen erscheint, die Befriedigung des darin sich kundgebenden allgemeinen Bedürfnisses ohne Weiteres von der Hand zu weisen.

Diese letzte ist es nun eben, auf welche, neben jenem anderen Zwecke, der geschichtliche Unterricht an den Akademieen sein Hauptaugenmerk zu richten hat. Es wird derselbe dadurch sehr bestimmt darauf, als auf seine Hauptaufgabe hingeleitet, von den verschiedenen Richtungen eines Zeitalters, einer bestimmten Nation, von den grossen Fortschritten und Entwickelungen der Weltgeschichte eine möglichst klare, bestimmte und so zu sagen individuelle Anschauung zu gewähren und sich dazu aller der mannigfaltigen Mittel unmittelbarer Vergegenwärtigung, lebendiger, auf Sinn und Gemüth gleich stark wirkender Anschauungen zu bedienen, an denen die Geschichte vor allen anderen Wissenschaften so unendlich reich ist.

Ich will hier nur vorläufig auf die Bedeutsamkeit der menschlichen Umgebung, seiner Wohnung, seiner Kleidung in den verschiedenen Perioden der Geschichte aufmerksam machen, deren wissenschaftliche Behandlung wir sogleich in der Kostümlehre näher charakterisiren werden.

Vor der Hand indess haben wir bei dem Geschichtsunterricht an und für sich noch einen dritten Punkt hervorzuheben, welcher mir bei der an der Akademie zu befolgenden Methode sehr wesentlich erscheint.

Wir haben als zwei wichtige Seiten dieser Methode erstens die genaue Begränzung und Bestimmung der verschiedenen Zeitabschnitte durch Erörterung der bedeutendsten historischen Thatsachen, die zu deren Begründung und Entwickelung mitgewirkt haben, zweitens die möglichst anschauliche Schilderung der verschiedenen Elemente bezeichnet, die sich in dem religiösen, sittlichen, staatlichen und intellektuellen Leben eines solchen Zeitraumes bewegen. Es kann hierdurch ein genaues Verständniss einer bestimmten Periode erreicht werden, ohne dass auf die Erörterung und Darstellung eines jeden einzelnen Ereignisses ausführlich eingegangen würde. Ein solches Eingehen haben wir vielmehr mit dem Zwecke, so wie mit den äusseren Bedingungen des akademischen Geschichtsunterrichts für unvereinbar erklärt.

Nun aber ist es sehr leicht denkbar, dass dem Künstler gerade die genaueste Kenntniss eines ganz bestimmten einzelnen Faktums nothwendig sei; ja, wenn er überhaupt dazu kommt, einen bestimmten Gebrauch von dem durch den historischen Unterricht gebotenen Material zu machen, so wird dies eben nur in Beziehung auf ein ganz specielles Ereigniss der Geschichte der Fall sein, indem, wo historische Aufgaben dem Künstler gestellt werden, diese sich eben begreiflicher Weise nur auf bestimmte Fakten, bestimmte Ereignisse und Personen beziehen können.

In einem solchen Falle nun wird der Künstler allerdings den Vortheil haben, mit dem Gesammtcharakter einer Zeit, mit dem allgemeinen Habitus derjenigen Periode bekannt zu sein, in welcher das etwa in einem Gemälde darzustellende Ereigniss stattgefunden hat; er wird in dieser Beziehung keine groben Verstösse, keine Anachronismen begehen können und dadurch allerdings schon einen grossen Vortheil erlangt haben; aber es werden in diesem Ereignisse selbst eine Menge einzelner Punkte und ganz specieller Umstände liegen, die der akademische Geschichtsunterricht allerdings nicht voraussehen noch ausführlicher behandeln konnte, deren Kenntniss indess dem Künstler für die vollständige Durchführung der Aufgabe durchaus nothwendig ist und mit denen sich derselbe, ehe er mit Erfolg an's Werk gehen kann, vollkommen vertraut gemacht haben muss.

(Schluss folgt.)

Berliner Beiträge zur Londoner Industrie-Ausstellung.

(Vgl. No 6.)

Von **W. Lübke.**

III.

Ein ausgezeichnetes Werk der Silberschmiedekunst sahen wir unter den Händen des Bildhauers und Juweliers Wagener entstehen, ein Kunstwerk im höchsten Sinne des Wortes, weil Ausführung und Form sowohl, als der ideelle Gehalt es zu diesem Range stempeln. Schwerlich möchte Berlin in dieser Gattung der Kunst schon ein ebenbürtiges haben entstehen sehen.

Es ist ein Tafelaufsatz und zwar eine Fruchtschale von etwa 3½ Fuss Höhe in getriebenem Silber gearbeitet, ein Werk, bei dem eben soweil die sinnige, ächt künstlerische Idee, als die liebevoll und meisterhaft gehandhabte Technik, eben so wohl die organische Schönheit und Harmonie mit der die Theile zu einem Ganzen zusammenwachsen, als die sorgsame vom feinsten Detailstudium zeugende Ausführung auch des Kleinsten und Unscheinbarsten volle Anerkennung verdient. Der künstlerische Gedanke, den das Ganze veranschaulichen soll, ist der Entwickelungsgang in den Kulturzuständen des Menschengeschlechtes. Diese Idee durchdringt so vollständig das Kunstwerk, dass auch das kleinste Detail im genauesten Zusammenhange mit ihr steht und nur aus dem einen gedanklichen Mittelpunkte seine Erklärung findet. Zugleich ist ein solcher Reichthum an derartigen Beziehungen vorhanden, dass der aufmerksame Beschauer sein Forschen durch immer neue Entdeckung von feinen sinnigen Zügen belohnt sieht. So entsteht hier ein ähnlich wechselvoller Genuss, wie beim Anhören eines trefflichen Musikstückes, das dem tiefer Eindringenden ausser dem Totaleindruck noch eine ganze Welt von verborgneren Schönheiten offenbart.

Den Fuss bilden drei schlummernde Löwen, den kreisförmigen Untersatz tragend, dessen Rand durch einen Kranz jener wilden Früchte verziert ist, mit welchen die Allmutter Natur ihre Menschenkinder ein mühloses urzuständliches Dasein fristen lässt. Die Schlangen, die sich durch das Gewinde der Früchte riegeln, deuten vereint mit den Löwen das schlimme und gute Doppelwesen der in der Natur waltenden Kräfte an. Auf der Fläche des Untersatzes zeigen sich uns in drei plastischen Gruppen die ersten Beschäftigungen des Menschengeschlechtes: Hirt, Jäger, Fischer. Hier, wie in allen übrigen Theilen des Kunstwerkes, waltet das genaueste, eingehendste Studium der Natur. Hunde, erlegtes Wildpret, Vögel, Fische, alles Das ist mit der grössten Sorgfalt behandelt; wie sehr der Meister sein obendrein schwer zu behandelndes Material beherrscht, und mit welchem Erfolg er alle Mittel seiner Technik anzuwenden weiss, sieht man namentlich an der Art, wie das zottige Haar des Hundes, das weiche Vliess des Schafes, die Schuppen der Fische, die zarten Federn der Vögel, die feinen Maschen des Fischernetzes zur Erscheinung kommen. Ein mächtiger Eichenstamm, dieser unverwüstlichste Patriarch unserer Wälder, dient den drei erwähnten Gruppen zur Anlehnung und dem ganzen Werke zum stützenden und aufstrebenden Mittelstück. An ihm steigt zugleich die Entwicklung empor, die wir auf der nächsten Stufe durch drei weibliche Figuren, mit Blumen, Baumfrüchten und Aehren, den Erzeugnissen höherer Cultur, in Händen, vertreten finden. Die milderen Gestalten des zarteren Geschlechts reden von den schon milder gewordenen Sitten; aus dem unstäten Hirten-, Jäger- und Fischervolk ist ein sesshaftes Pflanzergeschlecht geworden, das in geregelter Arbeit der Natur ihre Gaben abringt. Rebengewinde und herabhangende Trauben begränzen, ein segengeschwelltes Dach, diese charakteristischen Gruppen. — Die innere Triebkraft der Entwicklung dehnt sich nun in's Breite aus; die Fruchtschale erhebt sich mit einer leisen, doch kräftigen Schwellung. Um ihren Bauch legt sich ein Band von Darstellungen in Hautrelief, die den weiter fortgesetzten Kampf des Menschen mit den widerstrebenden Gewalten der Natur ausführen. Nichts geht über die frische Lebendigkeit und schöne Einfachheit dieser Reliefs, in denen Anmuth und kraftgeschwellte Kühnheit wechseln. Aus dem Rande der Schale lässt nun die empertreibende Kraft einen Kranz von Blättern aufwärts streben, während sie in der Mitte zusammengefasst eine Krone von Palmblättern in die Höhe schiessen macht. Auf dem Gipfel derselben erhebt sich mit gewaltig emporspringender Bewegung ein Engel mit mächtigem Flügelpaar, der Genius des Menschengeschlechtes, mit der einen Faust die dreiköpfige Hydra der Mächte des Abgrundes erwürgend, in der Rechten hoch die Fackel des Lichts, der Bildung, der Erkenntniss schwingend. Dies ist äusserlich wie innerlich der Gipfelpunkt des Werkes: erst nach Besiegung der roheren materiellen Elemente kann der Menschengeist zu seinen höchsten geistigen Triumphen sich aufschwingen. In dieser Figur, die Prof. Fischer modellirt hat, liegt eine Kühnheit und Gewalt, wie sie selten in so innigem Bunde mit massvoller Schönheit gefunden wird. Zugleich bietet sie, von welcher Seite man das Kunstwerk betrachte, dem Ganzen einen durchaus befriedigenden Abschluss. — Die Vertiefung in die Detailbetrachtung würde uns noch Stoff zu vielen Bemerkungen geben; wir begnügen uns jedoch mit dem bereits Gesagten. Nur das möge noch zu erwähnen gestattet sein, was wir als einen besondren Vorzug der technischen Behandlung rühmen müssen, dass nämlich an den menschlichen Figuren überall die Haut beim Ciseliren mit eigenthümlicher Feinheit behandelt ist, so dass sie einen weichen Schmelz erhalten hat, dem Nichts mit der harten Glätte des Metalls gemein ist. Was aber den Eindruck des ganzen Werkes zu einem so harmonischen macht, was allen Einzelheiten zu ihrer bestimmten Geltung verhilft, was namentlich die schönen Reliefs der Schale, selbst an ihrem minder günstig beleuchteten Ort, in grösster Bestimmtheit vom Grunde ablöst — das ist die alle falschen Reflexe, allen trügerischen Metallschimmer verbannende Aetzung, die dem Werke einen prächtigen duftigweichen Ton verleiht.

Der Künstler hat neun Monate an diesem Meisterstücke seiner Kunst gearbeitet. Es wird wohl nicht zweimal über den Kanal gehen.

IV.

Von Werken der Plastik gehen wir zu Erzeugnissen der Galvanoplastik über. Die neueste Zeit ist überreich an Erfindungen auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste; längst nicht mehr mit den mechanischen Mitteln zufrieden, hat sie sich auch an die Chemie gewandt, und ihre Verbindung mit derselben ist bereits von den überraschendsten Erfolgen gekrönt worden. Einer der schönsten und wichtigsten ist die Galvanoplastik; sie ist gewissermassen die Daguerreotypie für die plastischen Kunstgebilde; denn auf rein chemischem Wege, ohne dass das Urbild in irgend einer Weise angegriffen würde und Schaden nähme, stellt sie musterhaft getreue und sorgfältige Kopieen desselben her. Das Eigenthümliche dieser Kunstindustrie-Erzeugnisse ist bekanntlich, dass man durch die Wirkung des galvanischen Apparates, ohne Guss oder Druck, ohne Ciselirung und die verwandten mechanischen Hülfsmittel anzuwenden, einen genauen Abdruck oder vielmehr Niederschlag des Gypsmodelles in Metall erhält. Welch hohe Ausbildung dieser junge Industriezweig auch bei uns bereits erfahren hat, sahen wir in der Anstalt von F. L. Möhring an einem Haut-

relief, die Charitas von Tieck darstellend, welches für die Londoner Ausstellung bestimmt ist. Die Mitte des Kreises, welcher die Gruppe einschliesst, bildet eine weibliche Gewandfigur, an deren Schultern sich zwei anmuthige Mädchengestalten innig anschmiegen; in ihrem Schosse und zu ihren Füssen scherzen drei kleinere Kinder. Die Kopie ist von vorzüglicher Klarheit und Reinheit der Formen und Umrisse; alle die zierlichen Falten der Gewandung, so wie die zarten Gesichtszüge sind trefflich ausgeprägt. Der gedämpfte Ton des Silbers, in welchem die Kopie ausgeführt ist, macht, dass die falschen Reflexlichter, welche das polirte Metall leicht erhält, vermieden sind und statt dessen eine harmonische Wirkung erreicht ist. Wenn die Galvanoplastik sich fernerhin so bewährt, so dürfte sie in kurzer Frist dem Bronceguss eine gefährliche Concurrenz bereiten.

Ueber Albrecht Dürer's Bild, die „Melancholie“ genannt.

Das unter dem Namen „Melancholia“ bekannte, im Jahre 1514 gestochene Blatt Albrecht Dürer's, scheint seiner Bedeutung nach so dunkel, dass es bereits die verschiedensten Erklärungen veranlasst hat. Gleichwohl trägt es eine leicht lesbare Inschrift: MELENCOLIA. § I; diese selbst stimmt aber anscheinend so wenig mit dem Inhalte des Bildes, dass eben hierdurch mehr Dunkelheit herbeigeführt, als Licht erzeugt wird.

Denn die Hauptfigur des Bildes, ein mit grossen Flügeln versehener weiblicher Genius, in die Tracht der vornehmen Frauen Nürnbergs zu jener Zeit gekleidet, hat ein nichts weniger als melancholisches Ansehen, vielmehr ein zufrieden nachsinnendes; sie hält einen geöffneten Zirkel in der rechten Hand, welche auf einem zugeketteten Buche ruht; das Haupt ist bekränzt und von der linken Hüfte fällt die wohlbekannte mittelalterliche Gürteltasche mit dem Schlüsselbunde herab. Zur Rechten dieses Genius sitzt auf einem an dem einen Rande beschädigten Mühlsteine und einem darüber gebreiteten Teppich ein kleiner, ebenfalls geflügelter Genius in Knabentracht, emsig auf einem in seinem Schoosse ruhenden Täfelchen schreibend oder zeichnend. Beide sitzen mit dem Rücken an einem Pfeiler, der weit über die Höhe des Bildes hinausgehend zu denken ist und an welchem über dem kleinen Genius eine inne stehende Waage, über dem grösseren eine laufende und halb abgelaufene Sanduhr, eine ruhende Glocke mit Schnur zum Anziehen und ein magisches Quadrat hängt, welches in allen Richtungen die Zahl 34 giebt. An den Pfeiler ist eine gewöhnliche Leiter angelehnt, an dieser liegt ein rein behauenes grosses Polygon, überall von pentagonalen Flächen eingefasst, hinter diesem ein Schmelztiegel, in brennenden Kohlen stehend, daneben eine Feuerzange, neben dem Polygon ein Hammer, vor beiden ein schlafender Hund, weiter vor ein kleines Dinten- oder Farbengefäss, eine Kugel, ein Fügmaass, ein Hobel, unter dem Kleide des grösseren Genius ragt eine gewöhliche Schlosserzange vor, weiterhin liegt eine Stosssäge, unter dieser ein Lineal, über diesem vier etwas verbegene Brettnägel und ein kleines spritzenähnliches Instrument, was man als einen Schreib- oder Farbestift ansehen kann. In der Ferne sieht man das Meer, am Ufer eine bewohnte Ortschaft; über das Meer spannt sich ein Regenbogen und unter diesem nimmt den ganzen Hintergrund ein strahlendes Meteor ein, im Begriff ins Meer zu sinken; vorn schwebt unter dem Regenbogen ein fledermaus- und drachenartig gebildetes Phantom, welches die schon angegebene Inschrift trägt.

Schon in der Deutung dieser Dinge selbst waltet Verschiedenheit ob, indem man den grösseren Genius zu einem männlichen hat machen wollen, wovon schon das Costüm, die Gürteltasche und der Schlüsselbund hätte abhalten sollen, da doch Dürer in einem offenbar ernsten Bilde einem Jünglinge nicht die Tracht der vornehmen Frauen seiner Zeit würde angelegt haben. Den Schreibstift an der rechten und das Farben- oder Dintengefäss an der linken Seite des Bildes, die schon durch diese Stellung sich als zusammengehörend darstellen, hat man für eine Klystirspritze (der Grösse nach wäre es höchstens eine Ohrspritze) und für ein Rauchfass angesehen, die Kugel für eine Kegelkugel, das Polygon für ein Säulenfragment, das Meteor aber für eine Sonne, was es schon seiner Färbnng nach und auch nach seiner Stellung zum Regenbogen nicht sein kann. Nach den Auslegern soll das Phantom der Dämon der Melancholie sein und das Bild soll die Verzweiflung der mit dieser Behafteten ausdrücken, oder wenigstens soll es den Genius des Nachdenkens bezeichnen, oder eine qualvolle Sehnsucht des alle Höhen und Tiefen erfassen wollenden Geistes, oder endlich das melancholische Temperament. An diese letztere Erklärung schloss man das I auf der Inschrift des Bildes, es sollte heissen No. I, indem Dürer noch im Sinne gehabt habe, die anderen drei Temperamente nachzubringen, was aber aus unbekannten Ursachen unterblieben sei.

Des Bildes Inhalt ist einfach der Gegensatz und zugleich die Verbindung des theoretischen Nachsinnens, der ruhigen Beschaulichkeit, und des praktischen Handelns, des emsigen bedachtsamen Fleisses.

Dieser Gegensatz legt sich zunächst dar in der Zusammenstellung der beiden geflügelten Genien: der unbeschäftigt ruhenden, gedankenvollen, weiblichen, jugendlichen Figur mit Zirkel und Buch, des emsig schreibenden oder zeichnenden knabenhaften, kleinen Genius, der bedachtsam, wie der emsige Fleiss es ist, sich noch einen Teppich über den rauhen Mühlstein gebreitet hat, wobei sinnig der Jugend die gedankenvolle Beschaulichkeit, dem Knabenalter der emsige Fleiss zugewiesen ist.

Diesen Gegensatz wiederholt der ruhige Spiegel des Meeres, umgeben von bewohnten Ortschaften, die ruhende Waage neben der laufenden Sanduhr, die unbeugsame Stetigkeit des magischen Quadrates, welches in allen Richtungen mit strenger Nothwendigkeit dieselbe Zahl als Summe giebt, neben der zur Bewegung bestimmten und leicht beweglichen Glocke und Waage und der in wirklicher Bewegung und zwar in Mitte dieser sich befindenden Uhr.

Aber dieser Gegensatz soll verbunden und versöhnt werden, wenn er dem Menschen zum Heile gereichen soll; jede dieser Richtungen, einseitig und ausschliesslich verfolgt, führt uns ins Verderben, unsere besten Kräfte lähmend; denn das müssige, theoretische Nachsinnen macht uns in seiner Ausschliesslichkeit untüchtig zum Handeln und somit unbrauchbar für das Leben; die einseitige Richtung auf praktische Nützlichkeit und emsigen Fleiss allein hemmt den Geist im Erfassen und Schaffen neuer grosser Ideen und bannt uns in die engen Grenzen des schon Gegebenen und Vorhandenen.

Wie diese Lehre, sich keine dieser einseitigen Richtungen hinzugeben, schon durch die geschwisterliche Nähe beider Genien angedeutet ist, so sind auf dem Bilde die zur Theorie gehörigen Gegenstände den praktischen überall recht eigentlich und absichtlich nahe gebracht und Alles zeigt diese Vermittelung des Gegensatzes von Theorie und Praxis, von Denken und Handeln.

Der zur stereometrischen Theorie gehörige mathematische Körper, nicht ohne Bedeutung überall von pentagonalen Flächen umgrenzt, liegt zwischen Leiter und Hammer neben dem Mühlsteine, der, zu einem praktischen Zwecke bestimmt, zu solchem bereits gedient hat, wie das ausgebrochene Stück an dem

einen Rande beweist; die geometrische Kugel liegt neben der Zange, das Fügmaass neben Hobel und Säge; letztere kreuzt sich mit dem nur zu theoretischen Zeichnungen dienenden Lineal und wieder diesem zunächst liegen verbogene, somit schon gebrauchte Brettnägel und neben diesen schliesst das Bild auf dieser Seite der Schreib- oder Zeichnenstift, wie auf der anderen Seite das Farben- oder Dintegefäss.

Ueber dem ganz theoretischen, praktisch nutzlosen magischen Quadrat hängt die täglich im Leben gebrauchte Glocke, Uhr und Waage; beide letzteren zugleich über dem Ganzen schwebend als Sinnbild, dass Alles zur rechten Stunde und in rechtem Maasse vertheilt uns durchs Leben geleiten soll.

Denn nur durch eine glückliche Verbindung des Theoretischen und Praktischen kann das Leben sich wohlthuend für Andere, wie für uns selbst gestalten, nur so kann das drohende Meteor ins Meer sich unschädlich senken, der hoffnungsreiche Regenbogen uns erscheinen und der Dämon der Melancholie muss entfliehen, wie denn auch zum Ueberfluss die Inschrift besagt: *Melencolia i!*, Melancholie gehe fort, weiche von mir!

Des Bildes Lehre ist: weder das müssige Nachsinnen, noch die einzig auf das tägliche Leben und seine Bedürfnisse gerichtete Bestrebung, soll unser Leben ausschliesslich füllen; nur die rechte und innige Verbindung beider erhält uns die Frische und Heiterkeit des Geistes, vor der alle trüben Gedanken, ja die Melancholie selber fliehen muss, wie ihr hier ausdrücklich geboten wird.

Ueber Allem aber im Bilde, wie über allem Menschlichen im Leben, schweben die Kategorieen des Möglichen, Wirklichen und Nothwendigen, bildlich dargestellt durch die Möglichkeit der Bewegung in Waage und Glocke, die wirkliche Bewegung in der Uhr und die Nothwendigkeit in der unabänderlichen Zahl des magischen Quadrates.

Eine solche Lehre, jedem Ohre klingend, keiner Zunge fremd, sinnig und künstlerisch darzulegen, musste, um klar zu werden, nothwendig an einem und demselben Gegenstande, hier der reinen und angewandten Mathematik, abgesponnen werden und solche Aufgabe war wohl des künstlerischen Fleisses werth, der an die Darstellung von dem unvergleichlichen Meister gewendet worden ist. **Ludwig Choulant.**

Kunstliteratur.

Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée Nationale du Louvre. Accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux par Otto Mündler. Paris chez Firmin Didot frères. 1850. 1. Vol. octavo. 229 p. Pr. 3 Fcs.

Von **G. F. Waagen.**

Wenn Jeder, welcher mit Wahrheitsliebe und Begeisterung auf dem schwierigen Gebiete der Kunstkritik arbeitet, sich freuen muss, wenn ein Anderer eine Aufgabe, welche er sich gemacht, in demselben Sinne wieder aufnimmt und der Wahrheit wiederum einige Schritte näher bringt, so ist mir dieses im vollen Maasse mit der obigen Schrift begegnet. Denn seitdem ich vor nunmehr zwölf Jahren in meinem Buche „Kunstwerke und Künstler in Paris“ zuerst den Versuch gemacht, diese so vielseitig und so trefflich ausgestattete, aber damals so planlos aufgestellte Sammlung in dem historischen Zusammenhange der einzelnen Schulen und Epochen zu betrachten, und manche völlig irrige, oder mir als zweifelhaft erscheinende Benennungen von Bildern, an welchen früher Niemand Anstand genommen hatte, zu berichtigen, ist dieser Versuch des Herrn Mündler die erste Schrift über diese Sammlung, welcher ich einen wissenschaftlichen Werth zuerkennen kann, da sie das Ergebniss eines vieljährigen, in den meisten Sammlungen Europa's mit dem grössten Eifer gemachten Studiums und einer ungemeinen Belesenheit auch in den specielleren Quellen der Kunstgeschichte ist. Die Veranlassung zu dieser Schrift hat der neue Catalog des jetzigen Directors Hrn. Villot gegeben, welcher, im Gegensatz mit den Versicherungen tiefer Untersuchungen in der Vorrede, von Fehlern im Urtheil wie in dem Factischen der Kunstgeschichte wimmelt. Die Anordnung der Meister ist hier die alphabetische, welcher daher auch der Verfasser folgen muss. Unter der grossen Zahl von Berichtigungen, welche Hr. Mündler in beiden Beziehungen beibringt und den Betrachtungen, welche er daran knüpft, muss ich mich hier begnügen, eine mässige Zahl der wichtigsten hervorzuheben, welche indess genügen werden, alle, denen es mit dem Studium der Geschichte der Malerei Ernst ist, auf die Wichtigkeit dieses von dem Verfasser mit einer sehr bescheidenen Vorrede eingeführten Büchleins aufmerksam zu machen. Dadurch, dass Hr. Villot bei der Eintheilung der italienischen Schulen dem System des Lanzi folgt, welches, wie der Verfasser sehr richtig bemerkt, höchst willkürlich an Orten eine eigene Schule schafft, wo nie eine von Bedeutung gewesen, wie zu Mantua, andere höchst bedeutende, wie die paduanische, oder gar die umbrische, als solche gar nicht erwähnt, zeigt er, dass er von dem gegenwärtigen Stand der Kenntniss über die italienische Malerei, welche in Deutschland und in England Gemeingut aller Gebildeten geworden, gar keine Notiz genommen hat. Eben so wenig ist dieses mit einzelnen Daten über die Meister jener Schule der Fall, denn alle besonnenen Forscher sind z. B. längst darüber einig, dass Andrea del Sarto 1488 geboren ist, während Hr. Villot noch 1478 giebt. Sowohl bei der Schule von Umbrien, als bei dem Meister derselben, L'Ingegno, nimmt der Verfasser Gelegenheit, dem Hrn. von Rumohr die hohe Wichtigkeit zu vindiciren, welche er in der Kritik der neueren Kunstgeschichte einnimmt, die aber Hr. Villot ebenfalls gänzlich ignorirt. Gelegentlich des trefflichen Bildes von Bianchi Ferrari, in welchem ich den Lehrer des Correggio zu erkennen glaubte, rechtfertigt der Verfasser kritisch die damit übereinstimmende Aeusserung des Vedriani. In Betreff des Moretto, der nach der kühlen Aeusserung des Hrn. Villot nur als ein geschickter Nachahmer des Tizian und Raphael erscheint, weist der Verfasser ihm die hohe Stelle, die eigenthümliche Bedeutung an, welche er unter den deutschen Kunstfreunden bereits seit Jahren einnimmt. Ausser der trefflichen Schilderung, welche er von ihm als Künstler macht, giebt er noch aus einer mir nicht bekannten Quelle Näheres über seine edle, feine und in der religiösen Richtung dem Fiesole verwandte Persönlichkeit, und bestimmt seine Blüthe genauer als bisher von 1524—1575. Ausser dem Bilde des Hochaltars in der Kirche St. Clemente in Brescia, welches der Verfasser mit Recht als eins seiner Hauptwerke anführt, möchte ich noch eben daselbst die Krönung Mariä in der Kirche St. Nazario e Celso, und der Maria in der Herrlichkeit von vier Heiligen verehrt, in der Kirche St. Eufemia als Werke ersten Ranges nennen. In dem ersten entspricht die Zartheit und Verklärtheit der religiösen Empfindung, der wunderbaren Feinheit des ihm in vielen Bildern so eigenthümlichen Silbertons, und gehört der Engel Michael zu den schönsten jugendlichen Köpfen, welche die ganze neuere Kunst hervorgebracht hat; das zweite zeigt, welche Höhe er auch in dem strengen und grossen Kirchenstyl und in der Glut der Farbe erreichen konnte. Der Verfasser hat die Ueber

zeugung, dass der Lehrer dieses grossen Meisters Sacchi von Pavia gewesen und sucht dieses durch Vergleich der vier Kirchenväter, die letzteren im Louvre, näher zu begründen. Ich finde mit ihm darin allerdings in Charakteren, Färbung und manchem Beiwerk eine auffallende Uebereinstimmung mit dem Moretto. — Von den treffenden Bemerkungen des Verfassers über Correggio hebe ich besonders seine begeisterte Schilderung des sogenannten h. Franciscus in der Galerie zu Dresden hervor. Da dieses Bild urkundlich 1516, mithin im zweiundzwanzigsten Jahre des Meisters beendigt worden, zieht der Verfasser mit Recht daraus den Schluss für die erstaunungswürdig frühe Entwickelung des Genies dieses wunderbaren Künstlers. Ich möchte hinzufügen, dass er in dieser Beziehung selbst dem grossen Raphael überlegen ist, denn wie schön auch dessen im J. 1505, also in demselben Alter, ausgeführte Lunette von St. Severo ist, muss sie doch in Rücksicht der hohen künstlerischen Ausbildung dem Franciscus des Correggio nachstehen. Mit Recht erkennt der Verfasser in diesem Bilde in dem engen Gefält, wie in den Verkürzungen einen Einfluss des Andrea Mantegna, in der Anordnung, in den Köpfen und anderen Stücken des Bianchi Ferrari. In diesem Bilde gelangt die, eine religiöse Begeisterung athmende Gefühlsweise der umbrischen Schule, welche durch den von den Werken des Perugino angeregten Francia nach der Lombardei verpflanzt worden war, auf ihrem höchsten Gipfelpunkt, aber zugleich auch zum Abschluss. Die Frage, ob Correggio Rom besucht, ist der Verf. besonders deshalb geneigt bejahend zu beantworten, weil er eine grosse Verwandtschaft der Engel in den Fresken der beiden Kirchen zu Parma, mit denen des Melozzo von Forli zeige, welche dieser im Jahre 1472 für die Tribune der alten Apostelkirche in Rom ausgeführt hat, und deren Fragmente jetzt auf der Treppe des Quirinals und in der Sacristei von St. Peter aufbewahrt werden. Ich finde diese Bemerkung sehr treffend. Diese Fragmente, welche hier in Berlin durch treffliche Zeichnungen in der Grösse der Originale von Hrn. Ternite besonders bekannt geworden, sind mir stets nicht allein wegen der überraschenden Kenntniss der Verkürzung, sondern noch mehr wegen der Breite, Fülle und Weiche in der Auffassung der Form und einer dem Correggio verwandten Poesie im Gefühl, in Betracht jener frühen Zeit, als wahre Wunder der Kunst erschienen. Bei dem Lorenzo Costa wird nicht allein seine Lebenszeit urkundlich nach dem Grafen Carlo d'Arco von 1460 — 1535 bestimmt und vom Hrn. Verf. berichtigt, sondern noch manche interessante, ihn und seine Werke betreffende Notizen beigebracht. Sehr scharfsinnig beweiset der Verfasser, dass der grosse Gentil da Fabriano im Laufe des Jahres 1450 gestorben ist; so wie dass er ungleich eher als der Lehrer, denn als der Schüler des Fiesole anzusehen sein möchte, und berichtet nach neueren, von Italienern gemachten Untersuchungen, dass sein Meister Allegretto Nuzi von Gubbio gewesen. Ebenso berichtigt er nach Gaye und Ciampi Geburt und Tod des Benozzo Gozzoli. Erstere fällt nämlich nicht, wie Lanzi angiebt, 1400, sondern 1424, letzterer nicht 1478, sondern mehrere Jahre später, da er 1484 sicher noch am Leben war. Ich will hier nicht wiederholen, was der Verfasser gelegentlich eines Bildes des Cavalier d'Arpino, welches ich demselben in meinen Kunstwerken etc. irrthümlich abgesprochen, und auch anderweitig Günstiges über jene Arbeit sagt. Wohl aber muss ich ihm meinen Dank aussprechen, dass er hier öffentlich bezeugt, wie ich dieses Versehen während meines Aufenthalts in Paris im J. 1846 eingesehen habe. Leider habe ich es damals versäumt, diese und verschiedene andere Berichtigungen, welche ich in Folge der ausserordentlichen Erweiterung meiner Studien durch einen einjährigen Aufenthalt in Italien, einen dreimonatlichen in Wien habe machen können, der Oeffentlichkeit zu übergeben. Wer indessen die Schwierigkeiten solcher Kunststudien aus eigner Erfahrung kennt, und bedenkt, dass ich mein umfassendes Vorhaben eine Kritik der in den öffentlichen Sammlungen zu Paris vorhandenen Kunstschätze, von den ägyptischen Denkmälern bis zu den Werken des Horace Vernet auszuarbeiten, in nicht mehr als etwa vier Monate ausführen musste, wobei ich überdem genöthigt war, für die Miniaturmalerei des Mittelalters mir mein historisches System ganz neu zu schaffen, wird um so eher geneigt sein, einzelne Irrthümer zu entschuldigen, als ich mich selber nie für unfehlbar gehalten, sondern begründete Belehrung jederzeit gern angenommen habe. Die Mehrzahl der sehr beachtenswerthen Bemerkungen über Lionardo da Vinci denke ich in einem Aufsatze über meine Studien der Werke dieses Meisters in England zu berücksichtigen, und spreche daher hier nur von den im Louvre demselben beigelegten Bildern, welche ich mit dem Verfasser in Erfindung und Ausführung nicht von ihm herrührend ansehe. Die „Vierge aux balance," welche ich früher für Marco d'Oggione gehalten, erscheint dem Verfasser als eine Arbeit des Cesare da Sesto, und ich muss, nachdem ich die Werke desselben in Mailand einem genauen Studium unterworfen, jetzt ihm hierin beistimmen. Dagegen kann ich mich noch nicht überzeugen, dass eine Maria mit dem Kinde, dem Johannes ein Kreuz reicht, und welches ich für Perin del Vaga halte, von B. Luini herrührt, wie er will. Ich bezweifle nämlich, ob er sich, selbst in seinem Alter, so sehr die Formen der römischen Schule angeeignet hat. — Von dem vortrefflichen männlichen Bildniss, welches früher irrig für das König Carl VIII, später von mir für das Ludwig XII gehalten worden, ist nach dem Bericht des Verfassers von Hrn. Ch. Leblanc unwiderleglich bewiesen worden, dass es Charles d'Amboise, Statthalter von Mailand unter Ludwig XII darstellt. Der Verfasser misst es dem Andrea Solario bei, und unterstützt diese Meinung mit sehr achtbaren Gründen. Nach den mir bisher von diesem Meister bekannt gewordenen Bildern ist mir Auffassung und Vortrag in diesem Werke indess zu energisch für diesen zarten und lieblichen Meister und muss ich daher bei meinem Urtheil es für ein Werk des Beltraffio zu halten beharren. — In Betreff des Fra Filippo Lippi berichtigt der Verfasser seine bisher irrig als im Jahre 1400 angegebene Geburt, welche 1412 statt hatte, und weist die Unhaltbarkeit der bisher stets gedankenlos wiederholten Erzählung des Vasari nach, dass Fra Filippo mit acht Jahren schon nach den berühmten Fresken des Masaccio in der Kirche del Carmine studirt habe, während diese doch erst 1440, mithin 20 Jahre später ausgeführt worden sind. Sehr gut ist die Charakteristik, welche Hr. M. von Lodovico Mazzolino giebt, und vollkommen Recht hat er, wenn er in der Inschrift auf seinem Hauptwerk, Christus 12 Jahr alt, der im Tempel lehrt, im hiesigen Museum, das Wort zenar nicht für einen Vornamen, sondern für eine provinzielle Schreibart für Gennaro, Januar, hält. Wichtig ist auch die Notiz, dass der grosse Andrea Arcagnuolo nicht, wie bisher angenommen worden, im Jahre 1389 gestorben, sondern bereits im Jahre 1376 todt gewesen ist, welche der Verfasser den Noten zu der trefflichen und so ungemein bereicherten, jetzt in Florenz erscheinenden Ausgabe des Vasari entnommen hat. Endlich wird auch die bisher ganz ungewisse Geburt des Palma vecchio durch ein mit Namen und 1500 bezeichnetes Werk von ihm von noch jugendlichem Charakter als etwa zwischen 1476 und 1482 bestimmt. Gelegentlich des Bildes von P. Perugino, der Kampf der Liebe und der Keuschheit, bringt Hr. M. aus Gayes carteggio den vom 14. Juni 1505 datirten Brief des Perugino an die Bestellerin, Isabella Gonzaga, Marchesin von Man-

tua bei, worin er sagt, dass er stets seine Ehre jedem Vortheil vorangestellt habe. Diese Aeusserung verstärkt, wie der Verfasser bemerkt, die Gründe, welche Mariotti und Passavant geltend gemacht haben, um den Vorwurf des Geizes, den Vasari diesem Meister macht, zu entkräften. Das Datum des Briefes bestätigt endlich sowohl mein Urtheil, dass das obige Bild der späten Zeit des Perugino, die beiden allegorischen Bilder des Andrea Mantegna aber der spätesten Zeit desselben angehört, und beweist, dass diese ebenfalls für jene Fürstin ausgeführt worden sind, und ohne Zweifel mit dem Perugino und einem gleichfalls im Louvre befindlichen Bilde des Lorenzo Costa, welche, wie Hr. M. bemerkt, dieselben Maasse haben, zum Schmuck eines Zimmers gedient, später aber sämmtlich einen Bestandtheil der Sammlung Carls I von England, der bekanntlich den ganzen Kunstschatz des Hauses Gonzaga kaufte, ausgemacht haben. Da Hr. Villot in Betreff Raphaels alle Forschungen, welche Pungileoni, Passavant und Andere in neueren Zeiten gemacht haben, ignorirt, so blieb dem Verfasser hier Vieles zu berichtigen und nachzutragen. Leider verschweigt er seine Quelle der Nachricht, dass Raphael in der Werkstatt des Perugino auch den Pinturicchio angetroffen habe, ein Umstand, der mir neu war. Was den Antheil Raphaels an den Frescomalereien des Pinturicchio in der Bibliothek des Domes von Siena anlangt, den Hr. M. richtig auf die beiden Zeichnungen in dem Hause Baldeschi zu Perugia und in der Gallerie degli Uffizii beschränkt, so bemerke ich, dass ich in der reichen Sammlung von Handzeichnungen des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth noch eine dritte zu jenen Bildern aufgefunden habe, worüber ich an einer anderen Stelle etwas Näheres mittheilen werde. In Betreff der beiden berühmten Bilder Raphaels im Louvre, der heiligen Familie, genannt Franz des Ersten, und des grossen Engel Michael, welche nach Vasari von Raphael für Franz I gemalt sein sollen, berichtigt er nach den von Gaye bekannt gemachten Schreiben des Goro Gheri an Balthasar Turini, dass diese Bilder bei Raphael von Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino bestellt, und jenem Könige verehrt worden sind. Bei dem Bildnisse der Johanna von Aragonien muss ich hier in Betreff der Beschuldigung, welche mir neuerdings vom Grafen Leon de Laborde gemacht, dass ich dasselbe für eine Copie hielte, bemerken, wie ich nie einen Zweifel darüber gehabt, dass dieses das von Vasari erwähnte und schon an Franz I gekommene Exemplar dieses so oft wiederholten Bildes ist. Nur muss ich dabei beharren, dass ich es ungleich weniger geistreich und lebendig als andere Bildnisse von Raphael, z. B. des ebenfalls im Louvre befindlichen des Jünglings, welcher sich auf die Hand stützt, und des Balthasar Castiglione finde, und ich daher nicht so entschiedene Merkmale daran erkenne, um es, wie jene, an einer bestimmten Stelle der raphaelischen Gemälde mit Sicherheit einzureihen. In der Ansicht, dass eine erst später erworbene Kreuzigung, welche dem Salaino beigemessen wird, ein Werk des Andrea Solario ist, stimme ich dem Verfasser durchaus bei. Wenn ich in meinen Kunstwerken etc. die Ansicht ausgesprochen, dass das Profilbildniss Franz I von Tizian nicht nach dem Leben, sondern nach einem Relief ausgeführt worden, so hat Hr. M. ganz Recht, wenn er vermuthet, dass ich diese Aeusserung gethan, ohne die gleiche des Mariette in seinem Text zum Cabinet Crozat zu kennen, wohl aber gewährt es mir eine grosse Befriedigung, hierin mit einem so bewährten Kenner zusammenzutreffen. Mit siegreichen Gründen thut der Verfasser dar, dass die auf dem wunderschönen, unter dem Namen Alphons d'Avalos und seine Maitresse, bekannten Bilde von Tizian dargestellte Frau vielmehr dessen Gemahlin, Maria von Aragonien, die durch Schönheit, Geist und Sitte ebenfalls höchst ausgezeichnete Schwester der Johanna von Aragonien, ist, wodurch das Bild als Abschiednahme von derselben beim Aufbruch zum Kriege eine edlere und schönere Bedeutung erhält. Mit grossem Recht nimmt Hr. M. den Vasari in Betreff des ihm so oft und auch wieder von Hrn. Villot gemachten Vorwurfs der Parteilichkeit für die florentinischen Künstler in Schutz und führt dafür einige besonders schlagende Stellen an, welche Rosini in seiner Geschichte der italienischen Malerei beigebracht hat.

Nekrolog.

Am 14. März d. J. verstarb zu Ludwigslust in Mecklenburg-Schwerin der Galeriedirektor und Hofmaler Friedrich Christoph Georg Lenthe in seinem 77. Lebensjahre. Derselbe ward am 22. August 1774 zu Grabow in Mecklenburg-Schwerin geboren, machte in Dresden seine akademischen Studien, war ein Schüler von Grassi und fertigte viele sehr gelungene treffliche Copieen nach alten Meistern. Auch hat er sich im Kupferstechen im Genre der Schwarzkunstmanier mit Geschick bewegt. — In den Jahren 1811 und 12 ward er unter Protektion der damaligen Erbgrossherzogin Caroline, geb. Prinzessin von Weimar, Mutter der Herzogin Helene von Orleans, mit der Aufsicht über sämmtliche Kunstschätze des fürstlichen Hauses betraut und zum Galeriedirektor ernannt; er versah dies Amt mit dem rühmlichsten Eifer, ordnete die Galerieen, schrieb zwei Cataloge und rettete manches der kostbarsten Gemälde vom Untergange. — Viele tüchtige und gute Portraits sichern ausserdem dem Verstorbenen einen bleibenden Nachruhm.

Zeitung.

'E **Berlin**, im Mai. Ed. Meyerheim hat so eben der Zahl seiner unübertrefflichen und liebenswürdigen Genrestücke wieder eine Perle angereiht, die in gewohnter anmuthiger Weise ausgeführt ist. Es ist natürlich eine Dorfgeschichte und zwar die eben beendigte Dorfschule. Aus dem heimlich gelegenen, von Flieder umschatteten alten Schulhäuschen, dem Schauplatz der frühesten Sorgen, an dessen Thür das Bauer mit der Schwarzdrossel hängt, kommt die erlös'te Jugend; voran ein flachshaariger Junge in Manchesterhosen, dem der heutige Cursus auf etwas umständlicherem Wege eingeprägt zu sein scheint, wie seine nach dem Rücken fühlende Hand und der hyperlaokoontisch geöffnete Mund bezeugen; oder der Pädagog hat seinem Muthwillen einen Dämpfer aufsetzen zu müssen geglaubt, denn eine Gruppe niedlicher Mädchen freut sich offenbar darüber, dass er 'mal ausgeschmiert ist, während der tröstende Zuspruch des Kameraden einen Beisatz von Ironie nicht zu entbehren scheint. Die Kinderköpfchen sind wieder voll Lieblichkeit und Natürlichkeit, das Ganze schön stilisirt und bei aller Zierlichkeit und bestechendem Reiz voll glücklicher Lebenswahrheit. Der General Brese ist Besitzer des artigen, etwa 2 Fuss hohen und 1½ Fuss breiten Bildchens.

Julius Schrader hat im Auftrage des Hrn. Payne eine grössere Composition (die Figuren über lebensgross) in der Untermalung vollendet. Der Gegenstand ist der Tod Lionardo's in den Armen des Königs Franz I, ein freilich aus der Kunstgeschichte getilgtes, von der Kunst aber mit Vorliebe festgehaltenes Factum. Die Composition ist einfach, wohlgeordnet und ungezwungen. Von Schrader's Fleiss und Gewissenhaftigkeit im Charakterisiren lässt sich eine tüchtige Durchführung erwarten. Jene Eigenschaften treten auch bei einer anderen Arbeit hervor, die ihn so eben beschäftigt. Es sind dies zwölf etwas

unter lebensgrosse Bildnissfiguren der ersten deutschen christlichen Herrscher, die er im Entwurfe vollendet hat und jetzt in Oel skizzirt. Dieselben sollen in der neuen Kapelle des königl. Schlosses zur Ausführung kommen, wo sie den 12 Aposteln gegenüber an den Eingangspilastern ihre Stelle finden werden.

✠ **St. Petersburg**, im März. Die Kunstausstellung in der hiesigen Akademie der Künste, zum Besten der Armen, wird dieser Tage eröffnet werden. Sie besteht aus Kunstschätzen aller Art, welche die hiesigen Sammler bereitwillig zu diesem Zwecke geliehen haben. Ein Saal enthält die Werke russischer Künstler, eine schöne Bronzebüste S. M. des Kaisers von Baron Klodt, mehrere Statuen von Helbargund von Pimenoff, so wie über hundert Gemälde, unter welchen ein schwebender Engel und das Portrait der Frau Grossfürstin Katharine, beide von Neff, den ersten Preis verdienen. Ein anderer Saal zeigt Werke neuerer Skulptur, namentlich von Thorwaldsen, Canova, Rauch, Geefs u. a., so wie eine reiche Folge Gemälde neuerer fremder Künstler, von Calame, van Haanen, Biard, Madou, Koekkoek u. s. w. Andere Säle sind für Kupferstiche und für Handzeichnungen bestimmt. Dann folgen zwei grosse Säle mit alten deutschen und niederländischen Gemälden, sowie mit einer bedeutenden Sammlung Emails von Limoges, Majolicas, Werke in Elfenbein und Bronze, worunter einige antike Gegenstände (dem Grafen S. Uwaroff gehörig) von vorzüglicher Schönheit, dann eine ausgezeichnete Folge russischer Geschirre in Gold und Silber, Kowschiki, Tscherki, Kruschki u. s. w., alte russische Schmuckgegenstände von eigenthümlichen Formen und zierlicher Ausführung (meist dem Fürsten S. Dolgoruki und dem Grafen A. Uwaroff angehörend), ferner altes Silbergeschirr, Waffen, wobei der Schild des Eroberers von Sibirien, Jermek, Mosaiken u. s. w. Den Beschluss machen mehrere Säle mit älteren italienischen und spanischen Gemälden und Werken alter Skulptur (letztere namentlich aus den Sammlungen der verstorbenen Gräfin Laval, des Grafen Schuwaloff und des Herrn v. Montferrand). Wir hoffen später Gelegenheit zu haben, ausführlicher über diese Ausstellung zu berichten.

Stockholm, im April. Die königliche Akademie der freien Künste hielt am 21. März ihre Jahresfeier, bei welcher der Kanzler derselben Prinz Gustav präsidirte. Der Oberintendant Anckarsvärd verlas als Vicepräsident eine Uebersicht über die Entwickelung der Kunst in Schweden während des vergangenen Jahres, und der Secretair der Akademie, Prof. Nyström, hielt darauf einen Vortrag über deren Entwickelung im Auslande. Der Marinemaler Larssod erhielt dio königliche Medaille. Demnächst wurden verschiedene andere Medaillen, sowie Geldunterstützungen vertheilt. Die Feier schloss mit einer Rede des Kanzlers, worin er, nachdem er den Lehrern und Schülern für ihren Fleiss gedankt, auf den Umstand besonders aufmerksam machte, dass eine besondere Aufmunterung für die Künstler darin liegen müsse, dass ihre Werke jetzt nicht mehr auf Schweden beschränkt seien, sondern auch in den Bruderreichen (Norwegen und Dänemark) eine Theilnahme und ein Interesse finden, die zum Wetteifer anreiben müssten. (Faedrel.)

Kunstvereine.

Der **Norddeutsche Gesammtverein**, insbesondere die vorigjährige **Lübecker** Kunstausstellung.

Wenn ich, obwohl spät, dennoch mit folgenden übersichtlichen Notizen komme, so geschieht es in der Voraussetzung, dass die aus genauer eingehenden und von verschiedenen Gesichtspunkten aus zusammengestellten statistischen Mittheilungen stets hervorgehenden allgemeinen Resultate auch ein allgemeines, nicht blos für den Moment gültiges Interesse für sich in Anspruch nehmen dürfen.

Der Catalog der Lübecker Kunstausstellung von 1850 zählte 642 Nummern[1]), wozu noch Manches nachträglich einging.

Folgendes ist das Verhältniss der auf der Ausstellung vertretenen Malerwerkstätten: Unter den Künstlern waren

Deutsche, als von Düsseidorf	. . . .	63
„ München	. . . . . .	58
„ Berlin	. . . .	41
„ Dresden	. . . . . .	10
„ Wien	. . . .	3
von den Hansestädten	. .	27[2])
vom übrigen Deutschland	.	65
in Rom sich aufhaltend	.	2
Niederländer	. . . .	30
Belgier	. . . .	36
Franzosen	. . . .	32
Schweden und Norweger	. . . . . .	2
Egypter (aus Theben)	. . . .	1
		370.

Von diesen 370 Künstlern waren mithin 101 Ausserdeutsche. Es ergiebt sich daraus, dass auch das Ausland nicht unbedeutend beigesteuert hat. Nicht wird ein anderer Cyklus oder gar Verein (in erster Zeit nach seiner Gründung vielleicht der Kölner) in Deutschland aufgefunden werden können, wo namentlich so viele und so gute Holländer und Belgier vereinigt anzutreffen, so dass, wohl in Folge der mit den Hansestädten seit Alters her bestehenden engeren commerciellen Verbindung, die Kunstausstellungen des norddeutschen Vereins fast als Markt für dieselben gelten können. Den besonderen diesjährigen Bemühungen hatte man indessen den Reichthum französischer Gemälde zu verdanken. Noch stehe hier, die allerdings augenfällige Bemerkung, dass der in anderen Cyklen zum Bedauern wahrgenommene Mangel an Gemälden der Münchener Schule, wie auch bisher hier, diesmal nicht empfunden ist, dass daher der in der Berliner allgemeinen Versammlung von Deputirten deutscher Kunstvereine im Mai v. J. ausgesprochene lebhafte Wunsch, dass die Vereine Norddeutschlands mehr süddeutsche Kunstprodukte bei sich sehen möchten, so wie umgekehrt, und in dieser Beziehung ein inniger gegenseitiger Verkehr im Interesse einer nationalen Kunst eintrete, bei uns bereits seine Erfüllung gefunden hat.

Ich gebe nun eine

General-Uebersicht über sämmtliche im norddeutschen Gesammtvereine aus den Cyklus-Ausstellungen vom Jahre 1850 angekauften Kunstwerke.

Es wurden verkauft auf der Kunstausstellung	vom Vereine.	zum Preise von	von Privaten	zum Preise von	im Ganzen.	zum Gesammtpreise.
	Kunstwerke	circa L.d'or	Kunstwerke	circa L.d'or	Kunstwerke	circa L.d'or
in Bremen	25	660	18	500	43	1160
in Hamburg	16	455	94	2035	110	2490
in Lübeck	14	254	6	110	20	364
in Rostock	14	277	6	87	20	364
des Neuvorpommerschen Kunstvereins:						
in Stralsund } in Greifswald }	21	210	7	90	39	410
			11	110		
Insgesammt	90	1856	142	2932	232	4788

Dr. Goedertz.

1) Nicht 462, wie in No. 39 des vor. Jahrgangs gemeldet war.

2) Wobei bemerkt wird, dass 10 sich auf Kunstakademieen befindende Künstler bei der letzteren Zahl nicht mitgerechnet, sondern an der entsprechenden Stelle eingereiht sind.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. — **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 21. Sonnabend, den 24. Mai. 1851.

Der wissenschaftliche Unterricht auf Kunstakademieen.

Von **Dr. Ernst Guhl.**

(Schluss)

Einem solchen Bedürfnisse nun in möglichst umfassender Weise Genüge zu leisten und dem Künstler eine Masse unnöthiger ertödtender Arbeit zu ersparen, die er besser thut, dem frischen fröhlichen Schaffen zuzuwenden — das sollte meines Erachtens die dritte Aufgabe sein, welche die Methodik eines akademischen Geschichtsunterrichtes zu lösen hätte.

Es ist dies aber auf die einfachste Weise dadurch zu erreichen, dass bei einem jeden, von dem Lehrer behandelten Zeitabschnitt, bei jedem in den Vortrag hineingezogenen für kulturgeschichtliche oder künstlerische Darstellung bedeutsamen Ereignisse, die wichtigsten Quellenwerke angeführt werden, in denen der Künstler bei später eintretenden Fällen selbstständig und ohne einen in der Regel ohnehin vergeblichen Zeit- und Arbeitsaufwand die specielleren Nachweisungen über die gesuchten Punkte aufzufinden im Stande sei.

Eine — bei jedem akademischen Lehrer überhaupt vorauszusetzende oder doch sehr wünschenswerthe Vertrautheit mit dem künstlerischen Schaffen und den Bedingungen desselben wird dem Lehrer auch in diesem, wie in den beiden anderen Punkten das Maass anzugeben haben, nach welchem, je nach der Natur der vorliegenden Gegenstände, die in dem bisherigen — wenn auch nur flüchtig — angedeutete Lehrmethode in Anwendung zu bringen sei.

Soviel über die Methode des Geschichtsunterrichts als solchen.

Nun haben wir schon oben als zweiten Gegenstand der vorgeschlagenen Erweiterung des wissenschaftlichen Unterrichts die Lehre vom Kostüm angegeben, und schon einmal, mehr beiläufig, darauf hingewiesen, wie dieselbe als Vehikel des geschichtlichen Unterrichts behufs Veranschaulichung einzelner Zeitabschnitte zu benutzen sei.

Denn in der That hängen die Veränderungen des Kostüms — das wir nicht etwa blos auf die Kleidung beschränken, sondern im weitesten Sinne auf die gesammte vom Menschen selbst geschaffene und mit dem Stempel seiner Eigenthümlichkeit bezeichnete Umgebung desselben ausdehnen — mit der Geschichte, als dem Verlauf der Ereignisse und dem dadurch bedingten Wechsel der Ansichten und Anschauungen des Menschen, auf das Innigste zusammen und die Kostümlehre muss somit als ein integrirender Theil der allgemeinen Geschichtswissenschaft betrachtet werden. Als solcher aber wird ihr gerade für den akademischen Unterricht eine um so grössere Wichtigkeit beizumessen sein, als dieselbe durchweg auf dem Boden der sinnlichen Anschauung beruht und eben deshalb für die Künstler stets einen grossen Reiz und eine grosse Verständlichkeit haben wird.

Aber was so einerseits als erwünschtes Hülfsmittel zur Veranschaulichung bestimmter Geschichtsperioden Werth hat, das wird andrerseits für das unmittelbare Schaffen des Künstlers, in sofern dasselbe historische Vorwürfe betrifft, zu einer unabweislichen Forderung. Denn der Künstler, dem eine bestimmte historische Aufgabe gestellt ist, wird nicht etwa blos in den allgemeinen Zuständen und Bildungsverhältnissen der Zeit, dem das darzustellende Faktum angehört, zu Hause sein müssen, sondern er muss — da die Kunst ja das Leben in seiner vollen Wahrheit und Unmittelbarkeit zur Anschauung bringen soll — auch mit allen dessen kleinen Einzelheiten, mit den Eigenthümlichkeiten von Tracht und Sitte, mit dem gesammten Habitus der Umgebung in Geräth und Haus und Hof möglichst vertraut sein. Derohne lässt sich eben kein historisches Bild malen, und es stellt sich somit die Kenntniss alles dessen — wenn der Künstler nichts aufs Gerathewohl etwa die Dinge erfinden oder ins Blaue hinein entwerfen will — als eine nothwendige Vorbedingung des künstlerischen Schaffens selbst dar.

Das ist nun der praktische Werth derjenigen Wissenschaft, die wir als Kostümlehre bezeichnen und die dem Forscher, welcher den Interessen des praktischen Künstlers zu dienen gewillt ist, noch Raum genug zu grosser und erfolgreicher Thätigkeit darbietet.

Sie ist es, die wir durch Aufnahme in den akademischen Unterricht den praktischen Erfordernissen der Kunst dienstbar machen wollen und es scheint nach dem Gesagten nicht mehr schwer, die Art und Weise zu erkennen, wie jene Wissenschaft dem akademischen Unterricht einzureihen und in welcher Methode sie dem Künstler vorzutragen sei.

Was den ersten Punkt betrifft, so scheint es räthlich hier an den Geschichtsunterricht als solchen und zwar in der Art anzuknüpfen, dass, nachdem der Lehrer die geschichtliche Betrachtung eines bestimmten Zeitabschnittes nach den oben angegebenen Gesichtspunkten beendet hat, nun die Betrachtung

des Kostümes angeschlossen werde, wie sich dies in derselben Periode ausgebildet hat.

So wird die Kostümlehre in ihrem Anschluss an die Geschichte einmal dieser zur Erläuterung dienen und andrerseits in ihr eine erwünschte Grundlage gewinnen können.

Wem aber, trotz der eben angegebenen Berührungspunkte, eine Verbindung der Kostümlehre mit der Kulturgeschichte dennoch eine etwas gewagte scheinen sollte, dem möchten wir erwidern, dass wir, ganz allgemein genommen, das Fürsichselbstbestehen der beiden Wissenschaften sehr wohl einsehen, dass aber für den akademischen Unterricht, wenn man nicht für jede derselben besondere Lehrstunden ansetzen und dadurch die ohnehin sehr leicht zu ermüdende Geduld der Künstler bei wissenschaftlichen Dingen, auf eine sehr harte Probe stellen will, kaum ein anderer Ausweg zu finden sein möchte, der in demselben Maasse einmal den künstlerischen Bedürfnissen entgegenkäme und andrerseits auch durchweg dem Ernst der wissenschaftlichen Ansprüche Genüge leistete.

Möglich, dass es einer späteren Zeit vorbehalten bleibt, für beide Lehrgegenstände auch in weiterer Ausdehnung Eifer und Bereitwilligkeit zu erwecken und zu erhalten; bei der jetzigen Richtung eines sehr grossen Theiles der jüngeren Künstlerschaft möchte sich das oben angegebene Verfahren wohl nach jeder Seite hin als das zweckmässigste darstellen.

Was nun den andern Punkt, die beim Vortrage der Kostümlehre zu befolgende Methode, betrifft, so würde auch diese sich am natürlichsten und ungezwungensten nach den drei oben bei der Geschichte angegebenen Gesichtspunkten regeln lassen.

Das erste wäre die allgemeine historische Charakteristik der einzelnen Perioden der Kostümgeschichte. Dieser Punkt ist nun aber schon vollständig durch den geschichtlichen Unterricht erledigt und bedarf — zumal da die Perioden der Kostümgeschichte mit denen der Weltgeschichte fast stets zusammenfallen — keiner wiederholten Berücksichtigung.

Nach dem zweiten Gesichtspunkt wäre dem Künstler durch eine wohl überlegte Auswahl authentischer Trachtenbilder und sonstiger hieher gehöriger Abbildungen eine möglichst lebendige und vollständige Anschauung von dem Zustande des Kostümes in der betreffenden Periode zu gewähren.

Ich bemerke hiebei, dass, wenn die Kostümlehre von dem Lehrer der Kunstgeschichte vorgetragen würde, es demselben leicht gelingen müsste, in der letzteren mancherlei Anknüpfungspunkte für die Kostümlehre aufzufinden, indem die Kunstwerke selbst, deren Vorzeigen und Erörterung ich für einen der wesentlichsten Theile des kunstgeschichtlichen Unterrichts halte, fast auch immer die besten Quellen für das Studium des gleichzeitigen Kostümes ausmachen.

Der dritte Punkt endlich bestände dann, da man doch eben nicht Alles, was zu wissen noththut, zeigen oder zeichnen kann, darin, dass man, so viel es angeht, dem Künstler die Quellen andeutet, in denen er über das Kostüm bestimmter Perioden nähere Auskunft finden kann.

Nach diesen allerdings mehr andeutenden, als erschöpfenden Bemerkungen über Begränzung und Methode dieser Unterrichtsgegenstände, sei es mir schliesslich noch vergönnt ein paar Worte über die äusseren Bedingungen der Einführung derselben — und über das Ineinandergreifen sämmtlicher wissenschaftlichen Lehr-Objekte zu einem geregelten Lehrplan hinzuzufügen.

Zunächst erscheint es — wie ich dies auch schon in der zweiten Denkschrift angegeben — sehr wünschenswerth, dass eben nur die Schüler der höheren akademischen Klassen, diese aber mit der für sämmtliche andere Lehrgegenstände geforderten Regelmässigkeit an dem wissenschaftlichen Unterricht Theil zu nehmen haben.

Was sodann die Zeit betrifft, die dem wissenschaftlichen Unterricht überhaupt zu widmen sei, so glaube ich, dass man nach den bisher an der Akademie gemachten Erfahrungen für denselben kaum mehr als eine Stunde täglich ansetzen dürfte.

Dies gäbe dann sechs wöchentliche Stunden, so dass nach Analogie der jetzigen Einrichtung, bei gleichmässiger Vertheilung einer jeden jener drei Wissenschaften der Mythologie, der Kunstgeschichte, so wie der s. z. s. kombinirten Kultur- und Kostümgeschichte je zwei wöchentliche Stunden anzuweisen sein würden. Danach nun würde sich für jeden der drei Lehrobjekte ein zweijähriger Cursus als zweckmässig herausstellen, und zwar glaube ich denselben für die beiden letztgenannten Wissenschaften nach Berücksichtigung aller dabei obwaltenden Umstände und Bedingungen, so wie nach den von mir in dieser Sache selbst gemachten Erfahrungen, folgendermaassen am besten regeln zu dürfen.

In dem ersten Semester — wir beginnen mit einem Sommersemester — würde in der Kunstgeschichte die Geschichte der Kunst bei den Völkern des Alterthums, hauptsächlich also bei den Aegyptern, Griechen, Etruskern und Römern vorzutragen sein. Derselbe Zeitraum und dieselben Völker würden dann auch den Gegenstand der kultur- und kostümgeschichtlichen Vorträge dieses Semesters ausmachen, indem es wohl keiner weiteren Begründung bedarf, wie grosse Vortheile aus der gleichzeitigen Behandlung derselben Perioden in den beiden Disciplinen zu gewinnen sind.

In dem zweiten Semester würde nun nach der natürlichen Zeitfolge in beiden Disciplinen die Behandlung des christlichen Mittelalters statt zu finden haben. Indessen möchte hier doch der Zweifel aufgeworfen werden können, ob es nicht räthlicher sei, die Ordnung der Zeitfolge hier zu verlassen und statt der Kunst- resp. Kulturgeschichte des Mittelalters einen Theil der modernen Kunst- und Kulturgeschichte zu geben. Es hat dieser Zweifel darin seinen Grund, dass es einerseits sehr empfehlenswerth erscheint, den der gegenwärtigen Kunstbildung näher liegenden Perioden mehr Zeit und grössere Theilnahme, als den entfernteren zuzuwenden, und dass andererseits zu diesem Zwecke die Wintersemester, als die erfahrungsmässig am zahlreichsten und eifrigsten besuchten, am besten geeignet erscheinen.

So würde dann — im Fall man diese Rücksicht von einer allerdings mehr äusserlichen Natur als maasgebend gelten lassen sollte — für das zweite Semester in der Kunstgeschichte der Zeitraum vom Beginn der modernen Kunst im Anfange des 15. Jahrhunderts bis zur Blüthezeit derselben im 16. Jahrhundert vorzuschlagen sein.

In der Kultur- und Kostümgeschichte möchte es vielleicht rathsam erscheinen, die Blüthezeit des Mittelalters vom 12. bis 15. Jahrhunderts zu behandeln; indem einmal dieser Zeitraum im Besondern für die Kostümlehre eine grosse Wichtigkeit hat, und sich andererseits die Kulturgeschichte des Mittelalters in seiner letzten und höchsten Entwickelungsstufe zugleich als passliche Einleitung und Vorbereitung zu der modernen Kunstgeschichte in dem oben angegebenen Zeitraume behandeln liesse.

Was aber diese Unterbrechung der natürlichen Zeitfolge in dem Unterrichtsgange und deren vielleicht zu befürchtenden nachtheiligen Folgen betrifft, so bin ich überzeugt, dass sich dieser von Seiten des Lehrers durch passende Ein- und Ueberleitungen sehr wohl vorbeugen liesse und glaube in diesem Falle sogar, dass sich jene Unterbrechung vielleicht eher als vortheilhaft herausstellen würde, indem der frühe Uebergang zur modernen Kunst, als den Interessen des Künstlers unmit-

telbar näher stehend, zur Erhöhung des Eifers und der Theilnahme benutzt werden könnte.

Im dritten Semester ist in der Kunstgeschichte die Geschichte der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst bis zum 15. Jahrhundert vorzutragen; in der Kulturgeschichte ist derselbe Zeitraum zu behandeln, mit Ausschloss der Blüthezeit des Mittelalters, die schon im zweiten Semester vorgetragen ist. Die Zeit nun, die dadurch gewonnen wird, wird mit grossem Notzen auf die Behandlung der christlichen Symbolik und Ikonographie der Heiligen verwendet werden können, die zum Verständniss der mittelalterlichen Kunst sehr wesentlich sind und die an keinem anderen Orte passlicher, als an diesem eingereiht werden können.

Im vierten und letzten Semester endlich würde in der ersten Disciplin die Geschichte der Kunst von der Blüthezeit im 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu behandeln sein, in der zweiten Kultur- und Kostümgeschichte vom Beginn des 15ten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Dies die allgemeinen Grundzüge, nach denen der wissenschaftliche Unterricht an den Akademieen, falls eine Erweiterung, wie sie im Vorhergehenden vorgeschlagen ist, stattfinden sollte, am füglichsten und mit Berücksichtigung der bestehenden Einrichtung zu regeln wäre.

Ich bemerke dabei noch ausdrücklich, dass die zuletzt angegebene Eintheilung des Lehrkursus mehr aus der Berücksichtigung eines, durch die Erfahrung bestätigten und kaum ganz ausser Acht zu lassenden, äusseren Umstandes hervorgegangen ist, und dass sich, auch ohne von den hier zu Grunde liegenden Principien abzugehen, eine der natürlichen Zeitfolge mehr entsprechende Anordnung und Vertheilung des Lehrstoffes auf die verschiedenen Semester, sehr leicht aufstellen liesse; so wie überhaupt die Durchführung der verschiedenen, oben besprochenen Einzelheiten, je nach den verschiedenen, jedesmal vorliegenden Bedingungen, dem Ermessen des mit den künstlerischen Bedürfnissen vertrauten Lehrers unter der Voraussetzung anheimgestellt werden darf, dass die Vorträge in möglichst vollständigem gegenseitigem Zusammenhange behandelt werden und dem Künstler in ihrer Gesamtheit den Vortheil einer wirklich künstlerischen Bildung gewähren, deren Erreichung allein Grund und Veranlassung zu einer solchen Reorganisation des wissenschaftlichen Unterrichts an den Akademieen ausmachen kann.

Die Begräbnisskirche deutscher Könige zu Lorsch.

Ein viel bestrittener Gegenstand in der Kunstgeschichte ist die alte, noch wohl erhaltene, kleine Kirche zu Lorsch (zwischen Darmstadt und Mannheim), welche von den Meisten Vorhalle genannt wird. Moller war der erste, der auf ihre kunstgeschichtliche Bedeutung aufmerksam machte, sie beschrieb und auf vier Kupfertafeln genaue Zeichnungen davon gab. (Denkmäler der deutschen Baukunst. 1. Theil. Darmstadt 1821.) Er theilte über das berühmte Kloster Lorsch einige wichtige geschichtliche Angaben aus Dahl's Beschreibung des Fürstenthums Lorsch mit, übersah aber gerade die Hindeutungen auf die sogenannte Vorhalle, welche freilich Dahl selbst nur einfach aus einem Chronicon übersetzt hatte, ohne dabei an das vorhandene Gebäude zu denken. Moller also nahm an, dass die Vorhalle gleichzeitig mit der Errichtung des Klosters gegen 774 entstanden sei, mithin aus Karl's des Grossen Zeit stamme (S. 13). Ihm folgte unter Andern [1]) Kinkel in seiner Geschichte der bildenden Künste (S. 163). Dagegen bestritten ein so hohes Alter Schnaase (Geschichte der bildenden Künste Bd. 3. S. 492) und Kugler (Handbuch der Kunstgeschichte. 2. Auflage. S. 482. Anm. 2.), und beide wollten jenes Kunstdenkmal sogar in das 12. Jahrhundert setzen. Ehe wir aber mit Letzteren zur kunstgeschichtlichen Betrachtung übergehen, ist es vor Allem nöthig, die wichtigsten Nachrichten über Lorsch und die Beschreibung der sogenannten Vorhalle, jetzigen Kapelle, vorauszuschicken.

Das erste Kloster zu Lorsch (Laurisham) ward im Jahre 764 von Cancor, einem Grafen des Oberrheingaus, und seiner Mutter Williswinda, einer Wittwe des Grafen Rupert, gestiftet und auf einer Insel der Weschnitz erbaut. Als aber der Leib des h. Nazarius dorthin gebracht war und der Zulauf des Volks sich mehrte, begann man einen grösseren Neubau, aus welchem von 767 bis 774 die berühmte Abtei Lorsch hervorging, jenes ältere Kloster aber hiess in der Folge Aldenmünster. Die Einweihung der neuen Kirche fand am 1. September 774 statt in Gegenwart Karl's des Grossen, seiner Gemahlin Hildegard und seiner zwei Söhne Karl und Pipin [1]). Das Kloster gewann viele Güter, besonders durch die Schenkungen der karolingischen Fürsten; die Kirche ward aufs kostbarste ausgestattet: da vernichtete eine Feuersbrunst im Jahre 1090 die alte Pracht. Zwar wurden Kirche und Kloster bald wieder hergestellt; doch blühte Lorsch zum zweitenmale nicht wieder auf. Im Jahre 1232 ward die bisherige fürstliche Reichs-Abtei Lorsch dem Erzstifte Mainz einverleibt [2]). Dann ward das Kloster eine Probstei und der Orden der Prämonstratenser dort eingeführt. So bestand es fort bis in den dreissigjährigen Krieg. Da durchzogen die Spanier furchtbar verwüstend die Bergstrasse und auch Lorsch ward von ihnen heimgesucht. Das Kloster sank in Asche, um nie wieder zu erstehen. Nur das Chor der Kirche blieb verschont, das jetzt zu einer Scheune dient, und, etwa 80 Schritte davon entfernt, die zierliche Kapelle, die wir jetzt beschreiben wollen. Beide sind abgebildet bei Dahl, die Kapelle allein genauer bei Moller, Tafel I—IV.

Beschreibung der Kapelle.

Im Aeussern zeigt die westliche Vorderseite eine zweifache Abtheilung. Die untere besteht aus vier Halbsäulen mit zierlich geschnitzten römischen Kapitellen, auf welchen ein hübsch verzierter Sims ruht, die drei Flächen aber zwischen den Säulen sind mit Bogen durchbrochen, die jetzt mit Thüren versehen sind.

Die obere Abtheilung dagegen enthält zehn kleine kannelirte Wandpfeiler, deren jonisirende römische Kapitelle neun Spitzgiebel tragen, und in der ganzen Reihe sind nur drei kleine, halbrunde Fenster angebracht. Die dazwischen befindlichen Wandflächen, so wie die Zwischenräume der untern Halbsäulen und Bogen sind nicht ohne Verzierung geblieben, sondern rothe und weisse Steine bilden eine Art von Mosaik; oben wechseln rothe Sechsecke mit weissen Dreiecken, unten rothe und weisse Vierecke, die wiederum im Fries zwischen den Kapitellen anders, nämlich übereck gestellt sind. Ganz gleich dieser westlichen Langseite ist die östliche mit gleich sorgfältiger, zierlicher Schnitzarbeit, nur sind Bogen und Fenster mit der einen Steinart von leichter Farbe zugemauert.

Die Raumverhältnisse im Aeussern sind: 36 Fuss Länge, 26 Fuss Breite und 32 Fuss Höhe.

Alle jene antiken Formen, die ächt römischen Kapitelle mit

---

1) v. Radowitz und Krieg v. Hochfelden in ihren Abhandlungen über die Kapelle im Saalhofe zu Frankfurt a. M., im „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst“ 1. Heft S. 126 und 3. Heft S. 15.

1) Dahl, Geschichte des Fürstenthums Lorsch S. 61.

2) Dahl S. 79. Das deutsche Reich zählte vier fürstliche Abteien: Lorsch, Fulda, Hersfeld und Weissenburg.

dem Eierstab, der Blätterschmuck auf dem mittleren Sims, so wie das Dachgesimse mit den Zahnschnitten lassen uns in dieser Kapelle eine Nachbildung römischer Muster erblicken.

Auch Schnaase erkennt dieses Alles an, „indessen“, bemerkt er richtig, „ist die Technik des Mauerwerks viel besser, als in Aachen“, und dieses bestimmt ihn, das Gebäude ins 12. Jahrhundert zu setzen. Allerdings ist die Kapelle nicht früher als die Münsterkirche zu Aachen gebaut; aber nicht erst im 12. Jahrhundert, sondern nur hundert Jahre später, als die frühere Annahme von Moller war, nämlich im 9. Jahrhundert. Wir werden dieses aus dem Chronicon Laurishamense erweisen, welches sich in der Sammlung von Freherus: Rerum Germanicarum scriptores, editio 3, cur. Struvio p. 85—162 befindet und den Zeitraum von 764—1179 umfasst.

Erbauungszeit und ursprüngliche Bestimmung der Kapelle zu Lorsch.

Unter den Wohlthätern des Klosters wird vorzüglich Ludwig der Deutsche gerühmt. Nach dessen feierlicher Bestattung zu Lorsch 876 folgte sein Sohn Ludwig III dem Vater in der Zuneigung und Freigebigkeit gegen das Kloster [1]). Bald nachher wird Graf Werinher, der mit beiden Königen in sehr nahen Verhältnissen gelebt hatte — eine Verwandtschaft mit ihnen liess sich jedoch nicht auffinden —, gleichfalls in Lorsch begraben und zwar in der Kirche, welche die Bunte heisst [2]). Ludwig III lässt seinen natürlichen Sohn Hugo, welcher in der Schlacht bei Thuin gegen die Nordmannen gefallen war, in Lorsch begraben [3]) und wird dann auch selbst im Jahre 882 dort neben seinem Vater beigesetzt in der Kirche, welche die Bunte heisst, und welche er selbst zu diesem Zwecke, d. h. als Begräbnisskirche, erbaut hatte [4]).

Diese zwei Bezeichnungen: „die bunte Kirche“ und „Begräbnisskirche“ passen nun augenscheinlich auf die bisher unrichtig benannte Vorhalle. Erstlich wird Jeder, der nicht etwa blos die Abbildungen bei Dahl, Moller und Gailhabaud, sondern das Gebäude selbst und die bunte Täfelung mit den oben beschriebenen Vierecken, Dreiecken und Sechsecken gesehen hat, die Bezeichnung „bunte Kirche“ sofort auf die gegenwärtige Kapelle beziehen [5]).

Zweitens stellt die ganze äussere Gestalt, namentlich die obere Abtheilung, einen Sarkophag dar, und gerade die auffallenden Spitzgiebel, welche bloss von je zwei Balken gebildet sind, kommen statt der Bogen auf Sarkophagen vor. An letzteres erinnerten schon Moller und Kinkel, ohne geschichtliche Nachrichten damit in Verbindung bringen zu können, und ein solcher Sarkophag ist bei Kinkel abgebildet Tafel 7. e.

Beachtenswerth ist auch in dem nahen, früher zum Kloster gehörigen Garten des Forsthauses ein alter steinerner Sarg (jetzt als Brunnentrog gebraucht), dessen kannelirte kleine Pilaster nebst Kapitellen grosse Aehnlichkeit mit den obern Wandpfeilern der Kapelle haben. (Siehe die Abbildung bei Moller Taf. IV, wo der beigefügte Maassstab nur 30 Zoll Länge ergiebt.) Sollte es wohl ein römischer Sarkophag sein? Die Pilaster sind einfacher, als die der Kapelle; an diesen fällt besonders das in die Augen, dass die Kannelirungen in der Mitte spielend unterbrochen sind; was natürlich dem Charakter im Ganzen keinen Eintrag thut.

Wir erkennen also in der Kapelle zu Lorsch die Begräbnisskirche, welche Ludwig III zwischen 876 und 882 erbaut, wenigstens vollendet hat. Wahrscheinlich hatte schon Ludwig der Deutsche sie begonnen, oder aber es war sein Vorhaben, das erst der Sohn ausführte. Denn Arnulf sagt 896 in einer Urkunde über die freie Abtswahl zu Lorsch, dass sein Grossvater Ludwig (der Deutsche) sich Lorsch zum Begräbnissorte erkoren habe [1]).

Es wird uns nunmehr die bessere Technik, als zu Aachen, worauf Schnaase hinwies, nicht mehr auffallen, da die Begräbnisskirche zu Lorsch 75 bis 80 Jahre jünger ist, als der Münster zu Aachen. An ihr bewährt sich die vielfach bezeugte Vorliebe Ludwig's des Deutschen für Lorsch und der Fortschritt der Kunst, welchen die Bauthätigkeit unter den Karolingern während eines Zeitraums von 80 Jahren wohl herbeiführen konnte. Diese Epoche war glänzend für die Baukunst. Karl der Grosse baute ausser seiner berühmten Münsterkirche drei Paläste: zu Aachen, Ingelheim und Nymwegen. Unter Ludwig dem Frommen entstanden das Kloster St. Gallen, dessen ältern Plan wahrscheinlich ein Hofbaumeister angefertigt hatte, und die Kastorkirche in Coblenz (836 geweiht); derselbe erbaute den Salhof in Frankfurt [2]) und eine Hofkirche *(capella)* zu Diedenhofen nach dem Vorbild derjenigen von Aachen [3]) und seines vertrauten Hofbaumeisters Einhard eigentlichstes Werk war die Kirche von Seligenstadt.

Wie wir nach diesen und andern weniger bedeutenden Bauwerken den Fortschritt in den vollendetern Formen zu Lorsch leicht erklärlich finden, so kann andererseits auch nicht von einer späteren Zeit als vom 9. Jahrhundert die Rede sein. Auch ohne obige Nachrichten würde man nicht mit Kugler (Handb. der Kunstgesch. 2. Aufl. S. 483. Anm. 2) die Kapitelle zu Lorsch, gleichwie die am östlichen Portal des Domes zu Mainz, in's 12. Jahrhundert setzen können. Diese letzteren Kapitelle weichen schon sehr ab durch die freiere Behandlung mit üppigem Blattwerk, sie tragen Kämpfer und darüber Bogen (s. Moller Tafel VI.), während die zu Lorsch unläugbar römische Kapitelle sind, und auf ihnen ein Sims ruht, der an den antiken Architrav erinnert.

Nachdem wir somit den ursprünglichen Charakter der Lorscher Kapelle, als Begräbnisskirche mit nachgeahmten römischen Kunstformen, festgestellt haben, knüpfen wir wieder an das Geschichtliche an. Die fürstlichen Personen, deren Bestattung in der bunten Kirche ausdrücklich gemeldet wird, sind: Ludwig der Deutsche, neben ihm sein Sohn Ludwig III, sodann der Graf Werinher, und die vierte ist die Königin Kunigunde, Gemahlin Konrad's I, welche bei ihren Lebzeiten, etwa im Jahre 915, angeordnet hatte, dass sie in der bunten Kirche begraben werden sollte [4]). Von Andern lässt es sich nur vermu-

1) Chron. Laur. p. 111: *Qui ubi patrem in Laureshamensi monasterio tumulavit, paternae statim benignitatis et liberalitatis erga idem monasterium induit affectum.*

2) ib. p. 109: *Ipse etiam in ecclesia, quae dicitur Varia, sepultus est.*

3) Reginonis chron. a. 879.

4) Dahl S. 62. Chron. Laur. p. 112: *Ludovico rege Germaniae, filio Ludovici, defuncto et iuxta patrem apud Laurisham in ecclesia, quae dicitur Varia (quam ipse huius rei gratia construxerat) sepulto, Karolus frater eius a Johanne Papa Imperator ordinatus, paternae fraternaeque pietatis erga ipsum suum locum imitator enituit.*

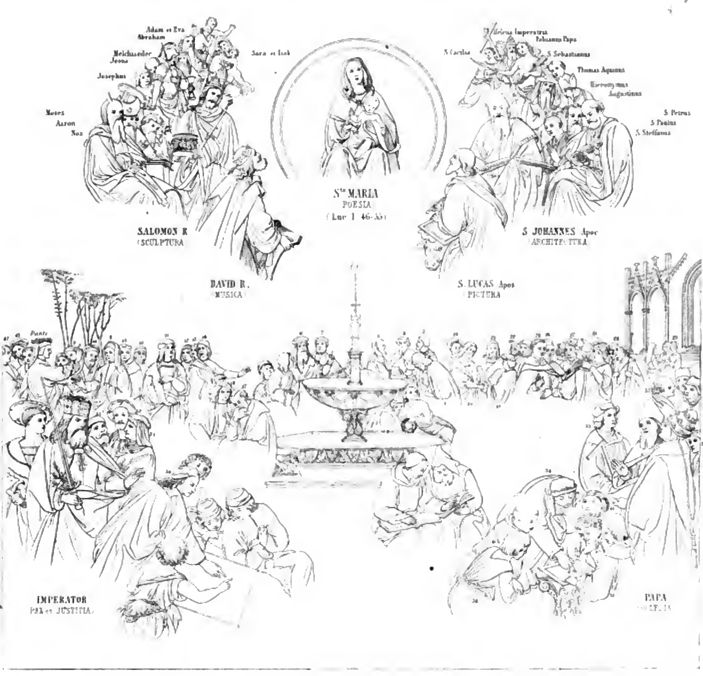
5) Der Ausdruck *capella* bedeutete in der ältesten Zeit Schatzkammer, dann Hofkirche; erst gegen das Ende des 10. Jahrhunderts begann man, eine kleine Kirche *capella* zu nennen. So heisst denn die in Rede stehende Begräbnisskirche im Chron. Laur. stets *ecclesia.*

1) Codex diplom. Laurish. t. I. p. 95. N. 52 . . . *in monasterio Laurensham, quod bonae memoriae Hludowicus rex, avus videlicet noster, multa augmentatione cumulavit atque prae ceteris dilexit, ibidem sibi locum sepulturae deligens.*

2) Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. 1 Heft S. 118.

3) Wir erfahren dies erst bei ihrer Zerstörung. Continuatio Reginonis a. 939. (Pertz mon. I. p. 618.)

4) Chron. Laurish. p. 116: *Chunegunda locum Gingu . . . . . . S. Nazario tradidit atque ibidem in ecclesia, quae dicitur Varia, se tumulari*



Statuarii	Pictores et Sculptores		Architecti
30 *N Pisano*	1 *Bellinus*	15 *Fra Bartholomeo*	34 *Magister Pilgram*
31 *Luc della Robbia*	2 *Titianus*	16 *F Francia*	35 *Erw von Steinbach*
32 *Lor Ghiberti*	3 *Carpaccio*	17 *M Angelo*	36 *Brunelleschi*
33 *P Vischer*	4 *Pordenone*	18 *L Signorelli*	37 *Bramante*
	5 *Correggio*	19 *L van Leyden*	38 *Architectura gallica*
	6 *L da Vinci*	20 *Mantegna*	39 *Arch britannica*
	7 *Holbein*	21 *A Dürer*	40 *Arch hispanica*
	8 *Giotto*	22 *M Schön*	41 *Arch orientalis*
	9 *Orgagna*	23 *Marc Anton*	41b *Arch italica*
	10 *Sim. Memmi*	24 *Fiesole*	
	11 *Raphael*	25 *H u J van Eyk*	
	12 *P Perugino*	26 *B Gozzoli*	
	13 *Ghirlandajo*	27 *Hemlink*	
	14 *Masaccio*	29 *Marg van Eyk*	
	42 *Cornelius* 28 *Schoreel*	43 *Overbeck*	

then [1]). Von Kunigunde an aber wird diese Kirche im Chronicon länger als ein Jahrhundert nicht mehr erwähnt; sie mochte wohl nach dem gänzlichen Aussterben der Karolinger ihre Bestimmung als Familiengruft erfüllt haben. Dann aber, um die Mitte des 11. Jahrh., dachte man daran, sie dem Gottesdienste zu weihen, welche Feier sogar, auf Ansuchen des Abtes Arnold, Papst Leo IX vornahm, der um diese Zeit einer Synode zu Mainz beiwohnte. Dieser weihte die bunte Kirche am 25sten Oktober 1053 zur Ehre der h. Gottesgebärerin, aller Aposteln und aller Heiligen [2]). Als Andenken daran fanden sich folgende Verse, welche uns Helwich [3]) erhalten hat:

Funditus ista domus Augustis structa duobus
In dote ditatur, Papa Leone sacratur.

Hier ist ausserdem noch zu beachten, dass die Erbauer zwei Augusti genannt werden; diese sind die zwei Könige Ludwig der Deutsche und sein Sohn Ludwig III, unter denen wir doch nur Ersteren als den eigentlichen Gründer der Kirche zu betrachten haben, was wir auch oben bei Seite 164 Spalte 2 Note 1 schlossen.

Bei der Einrichtung zur Marienkapelle sind um diese Zeit wahrscheinlich die rohen Schnitzarbeiten im Innern angebracht worden: zwei Säulen mit niedrigen, unförmlichen Laubkapitellen und um den mittlern Bogen über dem Altar der wellenförmig gewundene Stab (siehe Moller Taf. II), welcher auch sonst, am Westchor des Domes zu Worms, erscheint. Die flache Decke ist geblieben. Wann die Bühne errichtet und die zu ihr führenden Wendeltreppen aussen angebaut seien, ist wohl nicht zu bestimmen und von keiner Bedeutung.

So ist denn jenes ehrwürdige Denkmal eine Marienkapelle geblieben bis auf den heutigen Tag, denn sie konnte ihre Schutzheilige nicht vertauschen, und noch jetzt steht ein in Holz geschnitztes Marienbild mit dem Kinde auf dem Altar.

Einen späten Nachklang endlich von jener Begräbnisskirche finden wir in unserm Nationalgedicht der Nibelungen. Es ist gerade der bedeutendste Zusatz der Hohen-Ems-Lassbergischen Handschrift zu Aventiure 19, der die Stiftung von Lorsch durch die Königin Ute meldet und wie Sigfrid dorthin begraben wird.

Eine riche fursten apley stifte vrou Uote,
nach Dancbrates tode, von ir guote,
mit starchen richen urborn, als ez noch hiute hat,
das chloster da zo Lorse, des dinch vil hohe an eren stat.

Sie zog sich auf ihren Wohnsitz daselbst zurück, wo sie auch später begraben ward.

Do was der frowen Uoten ein Sedel-hof bereit, *
ze Lorse bi ir chloster mit grozer richeit(e):
dar zoch sich diu witewe von ihr chinden sit;
da noch diu frowe here begrabn in eime sarche lit.

Nach Sigfrids Tode beredet sie Chriemhilden, zu ihr zu ziehen, worein diese willigt, wenn ihr geliebter Todter mit ihr fahre. Dies geschieht.

Do schuof diu iamers riche, das er wart ouf erhabn;
sin edelez gebeine wart an der stunt begrabn,
ze Lorse bi dem munster vil werdechlichen sit,
da der helt vil chuene in eime langen sarche lit.

Also weiss auch die Sage noch nach Jahrhunderten von dem königlichen Grabe zu Lorsch: dort liegt Sigfrid in einem langen Sarge. Die Ruhestätte der beiden Ludwige hatte des Klosters Ruhm lange erhalten; dieser lebte fort, nur trat der berühmteste Held der deutschen Sage an die Stelle jenes geschichtlichen Königs, welcher vorzugsweise der Deutsche hiess. Was die Sage von der Frau Ute meldet, namentlich ihr Begräbniss zu Lorsch, ist vielleicht auf das der Königin Kunigunde zu deuten.

Wenn nun auch dieser ganze Zusatz zur 19. Aventiure einer späteren Zeit, als das gesammte Epos, aber immer noch dem 13. Jahrhundert angehört, so müssen wir es doch dem Ueberarbeiter danken, dass er das Andenken an die königliche Grabstätte nicht untergehen liess. Wir aber erneuern das Andenken als ein von der Geschichte beglaubigtes, dass das zierlichste, glücklich erhaltene Denkmal der Baukunst aus dem 9. Jahrhundert des ersten Königs von Deutschland, Ludwigs des Deutschen, Ruhestätte ist.

Bonn, im April 1851. **Dr. J. Savelsberg.**

Kupferstich.

Der Triumph der Religion in den Künsten, [1]) *in Kupfer gestochen von Samuel Amsler nach dem Oelgemälde von Friedrich Overbeck im Städelschen Kunst-Institute zu Frankfurt a. M. Leipzig, bei Rudolph Weigel, München bei Wittwe Amsler.* Höhe der Platte 31¼ Zoll, Breite 27 Zoll. Der Abdruck mit der Schrift auf weissem Papier kostet 24, auf chinesischem Papier 28, vor der Schrift auf weissem Papier 48, auf chinesischem 52 Thaler. Ein Blatt Seidenpapier mit den Conturen und der Bezeichnung der Köpfe nebst einer Erklärung des ganzen Bildes, die auch in französischer und englischer Sprache erschienen, ist beigegeben.

(Nebst 1 Conturblatt, die Bezeichnung der Köpfe enthaltend.)

Endlich liegt ein Blatt vollendet vor uns, welches, seit Jahren erwartet, eines der grössten Malerwerke aus neuester Zeit wiedergiebt und an und für sich den schönsten Leistungen des Kupferstichs zugezählt werden muss. Für die Verehrer Amsler's gewinnt es noch eine höhere Bedeutung dadurch, dass es den Schwanengesang des Meisters enthält, der unter vielen körperlichen Leiden sechs Jahre daran arbeitete und nach der letzten Ueberarbeitung des Werkes, von welchem er noch die Druckproben gesehn, sein reines und kunstgeweihtes Leben beschloss (am 18. Mai 1849). [2]) Bei aller Trauer über seinen

praecepit. Siehe die Schenkungsurkunde über Gingen vom 8. Februar 915 im Codex diplom. Laurish. tom. I. N. 63.

1) Ludwig lässt seinen natürlichen Sohn Hugo, der in der Schlacht bei Thuin 879 getödtet wurde, im Kloster Lorsch begraben (Reginonis chron. a. 879), wahrscheinlich in der bunten Kirche. Dasselbe vermuthet Struve in einer Note zum Chron. Laurish. p. 95 von Konrad dem Weisen, Herzoge von Franken und Lothringen 913—955, welcher in der Schlacht gegen die Ungarn am Lech fiel und Sohn Werinher's genannt wird. Jedoch war sein Vater wohl nicht jener oben genannte Graf Werinher, der in Urkunden von 836, 846 und 877 vorkommt (Codex dipl. Laurish. tom. I. N. 26, 27, 39) und in der bunten Kirche begraben ward.

2) Dahl S. 65. Chron. Laur. p. 127: *Hic (Arnoldus) Ecclesiam, quae dicitur Varia, per Leonem Papam supradictum (qui per id temporis Mogontiae synodo habita, multa ibidem de ecclesiasticis sanctionibus disposuit) in honore S. Dei genitricis Mariae, omniumque Apostolorum atque omnium simul sanctorum consecrari impetravit VIII Kal. Novemb. An. Dominicae incarnat. MLIII.*

3) Antiquitates Laurishamenses bei Joannis, Scriptores hist. Mogunt. p. 57.

1) Unser Standpunkt — und wir haben schon Gelegenheit gehabt, die wahrlich nicht frivolen Principien desselben zu entwickeln, — gehört nicht der von dem geehrten Verfasser dieses Aufsatzes vertretenen Richtung an. Wir bleiben aber unserem Grundsatze getreu, jeder berechtigten Ansicht in unserem Blatte Raum zu geben; wir nehmen daher in keiner Weise Anstand, diese Besprechung des Amsler'schen Blattes nach dem genannten Gemälde Overbeck's, die uns zugegangen und der wir in Bezug auf die Beurtheilung des Stiches vollkommen beipflichten, unverkürzt mitzutheilen. D. Red.

2) Einen sehr lesenswerthen Aufsatz: Ueber das Leben und die Werke von Samuel Amsler, nebst einem Brustbilde desselben nach Kaulbach von Merz gestochen, enthält das Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1850.

frühen Verlust bleibt es erhebend, dass es ihm vergönnt gewesen, seinen früheren Werken durch dies letzte gleichsam die Krone aufzusetzen und zu vielen im Leben errungenen Kränzen noch den schönsten Lorbeer zu gewinnen, der freilich nicht mehr seine Stirne, sondern nur sein Grab zu schmücken bestimmt war.

Ehe wir den trefflichen Kupferstich näher betrachten, sei es vergönnt, zuvor noch einen Blick auf das Gemälde Overbeck's zu werfen und von neuem auf die Bedeutung desselben und seines Meisters hinzuweisen, die jetzt häufig verkannt wird. Ohne Uebertreibung darf man es wohl als eine der edelsten Hervorbringungen deutscher Kunst bezeichnen, zu deren Wiedergeburt Overbeck so kräftig mitgewirkt hat. Wir müssen es dem vergesslichen Geschlecht ins Gedächtniss zurückrufen, dass Overbeck es war, der im Verein mit einigen gleichgesinnten und hochbegabten Freunden die Kunst von dem Banne des leeren Scheinwesens, der prunkenden Aeusserlichkeit und eitlen Effektsucherei befreien half und das, was seine Vorgänger Carstens, Wächter und Schiek nur angestrebt hatten, zur Verwirklichung und Anerkennung durchführte. Geistlosem und manierirtem Eklekticismus gegenüber schlug er wieder die Wege der Natur und Wahrheit ein und begab sich in die Schule der alten vor-raphaelischen Meister, um hier an der Quelle zu schöpfen und sich anzueignen, was eben in dieser Schule die grossen Maler des sechszehnten Jahrhunderts so gross gemacht hatte. In diese Schule brachte er jedoch schon mit, was dieselbe vorzugsweise charakterisirt, nämlich kindlichfrommen Sinn, reines, liebevolles Gemüth und Tiefe des religiösen Gefühls; aber in ihr und unter dem Einflusse einer seltenen Geistesbildung entwickelte sich auch sein künstlerisches Genie und erhob sich über die Mängel der Schule, wenn auch jugendliche Pietät dieselben anfänglich nachahmte, sehr bald durch meisterhafte Zeichnung, grossartige Composition und vollendete Schönheit der Formen, welche im Ausdruck des feierlichen Ernstes oder der holdseligen Anmuth unübertrefflich sind. Seit jener Zeit hat Overbeck mit unerschöpflicher Productivität eine zahllose Reihe von Kunstwerken in Staffeleigemälden, Fresken und namentlich Zeichnungen geschaffen, welche ausser den vielen im Privatbesitz befindlichen durch Kupferstich und Lithographie verbreitet sind und deren neueste, vorzüglich die vortrefflichen evangelischen Darstellungen siegreich beweisen, dass der jetzt in das Greisenalter eingetretene Meister nicht nur nichts von seiner künstlerischen Begabung eingebüsst hat, sondern diese wo möglich noch reicher und lebendiger entfaltet. Um nur an einige seiner früheren grossen Compositionen zu erinnern, erwähnen wir hier seine berühmten Fresken aus der Geschichte Joseph's in den Bartholdyschen Zimmern, an die Fresken in der Villa Massimi aus Tasso's befreitem Jerusalem, an die Indulgenz des h. Franciscus von Assisi in der Kirche Santa Maria degli Angeli, an die später gemalten Apostel in der Villa Torlonia, vieler grosser Staffeleigemälde nicht zu gedenken. Während seine Freunde die Aufgaben für ihre grossen Werke den heiligen Ueberlieferungen, der Geschichte und Mythologie entnahmen, ist er vorzugsweise der Maler der Religion geblieben, die den innersten Kern seines ganzen Wesens bildet und in der Form des katholischen Glaubensbekenntnisses sein Denken und Dichten ausfüllt. Was er malt, das ist nur ein Ausfluss seiner wahrhaft gotterfüllten Seele, ein Abdruck seines kirchengläubigen Geistes und eben dieses unterscheidet ihn von vielen so genannten religiösen Malern unserer Zeit, in deren Werken Frömmigkeit und Naivetät sich leicht als conventionelle und angekünstelte Ingredienzen verrathen. Dies ist auch der Grund, warum viele Kritiker, denen alles Religiöse in der Kunst antiquirt, verfälscht oder wenigstens nicht mehr zeitgemäss erscheint, etwas geringschätzig und vornehm auf Overbeck herabsehn, der nach ihrer Meinung sich auf einem überwundenen Standpunkte befindet und seine mittelalterliche Richtung oder seinen Nazarenismus unserer vorgeschrittenen Gegenwart aufdrängen möchte, die für die Gegenstände seines Pinsels kein Interesse hegt. Leider ist diese letzte Angabe nicht unbegründet, doch trifft sie mehr die vom Glauben emancipirte und dem Heiligen durch die Legion der Tagesgötzen entfremdete Zeit als den Künstler in seiner freilich etwas vereinsamten Stellung. Doch wird er immer der Anerkennung aller Kunstfreunde gewiss sein dürfen, die, unbeirrt durch den herrschenden Geschmack oder die Stimmung der Zeit, sich auf die rechte Würdigung des geistigen Gehalts in den Dingen verstehn.

Overbeck's grosses Bild im Städelschen Museum, wie man auch darüber denken möge, wird immer eine der merkwürdigsten Kunsterscheinungen unserer Tage bleiben. Der Meister hat sich darin nicht bloss als religiösen und selbst als theologischen Maler, sondern sogar als dogmatisirenden Lehrer der Geschichte der Kunst gezeigt und seine orthodoxe Doctrin durch den Pinsel zur Anschauung gebracht. Er hat sein feierliches Glaubensbekenntniss gemalt und zugleich seinen entschiedenen Protest gegen alle Richtungen der Kunst, die ihm mehr oder weniger verwerflich scheinen und diese seine Ansichten selbst in einer eigenen kleinen Druckschrift zur Auslegung des Bildes veröffentlicht. Damit hat er aber auch die Polemik herausgefordert, welche der Bewunderung seines Werkes gleich von Anfang an die Wage hielt. Es ist uns noch in frischem Gedächtniss, wie dieses Bild, als es Overbeck 1840 in Rom nach siebenjähriger Arbeit ausstellte, dort eine freudige Bewegung der ganzen Bevölkerung und einen Zudrang hervorrief, dem sogar durch Grenadiere gesteuert werden musste, und wie es dort von den ersten Autoritäten als das vorzüglichste der neueren Staffeleigemälde, ja selbst für die bedeutendste Erscheinung nach der Disputa Raphael's erklärt wurde. Aber wir erinnern uns auch aller Gegenstürme der Kritik, welche das Bild bei der Ankunft an seinem Bestimmungsorte empfingen, wo es mit de Keyser's grossem Gemälde der Schlacht von Worringen zusammentraf und das Publikum in zwei feindliche Lager schied. Allerdings imponirte de Keyser's Bild durch noch grössere Dimensionen der Leinwand, durch Farbenglanz und wohlberechnete Effekte, während das Werk Overbeck's mit seinem tiefen Ernste und der feierlichen Haltung seiner Figuren einen Gedankenreichthum umschliesst, der sich nur allmählich offenbart und dem unkundigen Beschauer ganz verborgen oder unverständlich bleibt. Es ist ein erhabenes Epos gegenüber der blendenden Episode des belgischen Malers, eine grossartige Symphonie neben einem musikalischen Effektstück im neuesten Style betäubender Instrumentation. Overbeck wollte die Entwickelung der christlichen Kunst unter dem Einfluss göttlicher und menschlicher Kräfte darstellen und so schuf er sein tiefempfundenes, gedankenreiches Bild, von dem uns verstattet sei, noch einmal in aller Kürze den Inhalt anzugeben, auch um schon von vorn herein und in Hinsicht auf den Umfang das Unternehmen des Kupferstechers als ein ausserordentliches zu bezeichnen.

Der obere Theil des Bildes, gleichsam eine den unten versammelten Künstlern vorschwebende Vision darstellend, zeigt uns die himmlischen Urgegenstände der christlichen Kunst in einer Zusammenstellung von Figuren, deren altherkömmlicher Typus an klassische Vorbilder, wie überhaupt die ganze Composition an Raphael's Disputa erinnert. In der Mitte thront mit dem Jesuskinde die h. Jungfrau, ihren Lobgesang niederschreibend, wodurch die Poesie als der Mittelpunkt aller Künste bezeichnet wird. Ihr zu beiden Seiten befinden sich die Heiligen des alten und neuen Bundes, welche Beziehungen unter einander, zur Kirche Christi und zu den Künsten haben, von

denen die Sculptur durch Salomo mit dem Modell des ehernen Meeres, die Musik durch David, die Malerei durch den Evangelisten Lucas und die Architektur durch Johannes mit dem Grundrisse des himmlischen Jerusalems repräsentirt wird. Unten auf Erden sehen wir die Meister der religiösen Kunst versammelt und zwar mit demselben poetischen Anachronismus, der in der Schule von Athen und in der Disputa geltend gemacht ist. In ihrer Mitte befindet sich ein Springbrunnen, der die himmelanstrebende Richtung der christlichen Kunst andeutet und seine Wasserstrahlen in zwei Becken ergiesst, von denen das obere den Wiederschein des Himmels enthält, während das untere die irdischen Gegenstände abspiegelt. So ist die ideale und die mehr materielle Richtung der Kunst bezeichnet, als deren vorzüglichste Vertreter L. da Vinci mit seinen Schülern um das obere Becken, hingegen um das untere zur Beschauung irdischer Schönheit und ihres Farbenschmeckes die Venezianer Bellini, Tizian u. A. gestellt sind. Zur Rechten des Brunnens lauschen den begeisternden Gesängen Dante's die Maler Toscanas und Umbriens, vor welchen Raphael's edle Gestalt sich bedeutungsvoll erhebt, während Michelangelo, in tiefes Sinnen versunken, mehr seitwärts auf zerbrochenen Sculpturen neben L. Signorelli sitzt. Links zeigen sich in freundlicher Vereinigung mit den italienischen auch die deutschen und niederländischen Meister, zunächst die durch gleiche Uebung von Malerei und Kupferstecherkunst verwandten, L. v. Leyden, Mantegna, Dürer, M. Anton, dann Fiesole in herzlicher Begrüssung der Brüder Eyk nebst Anderen, und auf den Stufen der Brunnenterrasse zwei sitzende Klostergeistliche, vertieft in die Betrachtung von Miniaturen, um auch auf diesen, vorzüglich in den Klöstern gepflegten Kunstzweig hinzuweisen. Den Vordergrund nehmen die Vertreter der Sculptur und Architektur ein. Auf der einen Seite ist Nicolo Pisano (dem Archimedes ähnlich) beschäftigt, einer Gruppe von Jünglingen die Basreliefs eines altchristlichen Sarkophags zu erklären, wodurch, wie durch eine auf den Boden hingestreckte zertrümmerte Statue, das Emporblühen der christlichen aus der antiken Kunst bezeichnet ist. Daneben stehen im Gespräche die Meister der Bildhauerei L. della Robbia, Ghiberti und P. Vischer. Auf der anderen Seite ist eine Gruppe, theils auf Säulentrümmern sitzender, theils knieender Jünglinge um einen alten Architekten versammelt, der ihnen aus der Zeichnung einer Basilika den Ursprung und Fortgang der christlichen Kirchenbaukunst erklärt. Sehr sinnig hat der Maler in den Gestalten der Jünglinge, unter welchen auch ein Sarazene sich befindet, das Nationale des Italieners, Franzosen, Spaniers und Engländers ausgedrückt, um an die Entwickelung des romanischen und maurischen Baustyls und die grossen Bauwerke bei diesen Völkern zu erinnern. Als Repräsentant der deutschen Baukunst steht, erhaben hinter den zur Erde gebückten Beschauern der Basilika, Erwin von Steinbach mit dem Aufriss eines gothischen Münsters, auf welchen Brunelleschi prüfende Blicke wirft, während mehr rückwärts Bramante sich mit deutschen Baumeistern bespricht. Endlich sehen wir zu beiden Seiten des Vordergrundes auch Staat und Kirche als kunstbeschützende Gewalten personificirt, neben den Bildhauern die prächtige Gestalt eines Kaisers mit einem stattlichen Begleiter (Symbol des Volkes), und neben den Architekten einen Pabst, an dessen Seite ein Bischof die Gemeine repräsentirt. Der Pabst, in dessen Hand ein Blatt mit Musiknoten an den erhabenen Kirchengesang erinnert oder vielleicht gar sich auf die Architektur als versteinerte Musik bezieht, drückt in seiner ganzen Haltung die religiöse Begeisterung, wie der Kaiser Milde und Gerechtigkeit aus. Im Hintergrunde zeigt sich auf der Seite der Architekten ein angefangener Kirchenbau, auf der entgegengesetzten, hinter den um Dante versammelten Künstlern, eine Aussicht in die freie schöne Natur. Wir wollen nicht übersehen, dass hinter Dante der Meister auch sein eigenes und das Bild seiner Freunde Cornelius und Veit angebracht hat.

Erst wenn man mit der Idee und Topographie des Bildes einigermassen vertraut ist, enthüllen sich allmählich die ausserordentlichen Schönheiten desselben. Trotz der grossen Anzahl Figuren (man zählt 104) ist in der tiefdurchdachten Composition alles übersichtlich und klar geordnet. Nirgend zeigt sich Häufung oder Verworrenheit, sondern überall die grösste Bestimmtheit und Rundung der frei bewegten und natürlich gruppirten Gestalten. Durchgängig erblicken wir edle und reine Formen, Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks, grossartigen Styl in Gewändern und Faltenwurf, und mit Befriedigung weilt das Auge auf den Gegenständen, wie sie in der vollkommensten Luft- und Linienperspective sich nah und fern, aber immer klar und deutlich, darstellen. Der erhabenen Stimmung, welche dieses Bild hervorruft, wird auch der ehrliche Kritiker sich nicht entziehen können und dem Werke Overbeck's seine Bewunderung zollen müssen, wenn er auch die Dogmen des Künstlers nicht theilt.

Soll ein Kupferstich wahrhaft seinem Originale entsprechen, so muss zwischen Maler und Stecher diejenige geistige Verwandschaft stattfinden, wie sie uns hier so wunderbar entgegentritt. Nur ein Mann, der seine Kunst so aufgefasst hatte und ausübte wie Amsler, konnte uns Overbeck's Gemälde und dessen tiefe Innerlichkeit wiedergeben, dasselbe gleichsam nachschaffen. Amsler hatte in dem Vorgange der berühmten alten Meister seines Faches schon früh erkannt, dass nicht die Bravour des Grabstichels, nicht das Glänzende und Gefällige der Technik, sondern die Treue der Auffassung, das liebevolle Eindringen in den Geist des Vorbildes, die Haltung und der Vortrag den wahren Werth des Stiches begründen. Während die gefeiertesten Kupferstecher unserer Zeit häufig ihr Original durch sinnlichen Reiz zu überbieten und durch Streben nach Farbenausdruck dem Auge zu schmeicheln suchen, wollte Amsler, stets sich innerhalb der Gränzen seiner Kunst haltend, im Gemüthe des Beschauers tiefere Saiten anschlagen und eine ernstheitere, nachhaltige Stimmung hervorrufen. Diese edle Richtung seiner Kunst spricht sich in einer Reihe trefflicher Blätter aus, die alle nur nach klassischen Meistern, sowohl der Malerei, als der Plastik, gearbeitet sind. Wir wollen hier nur an seine Arbeiten nach Raphael erinnern, an die zart und anspruchslos gestochene, aber mit der Innigkeit des Originals wiedergegebene Madonna Connestabile, an das seelenvolle Blatt der Grablegung mit ihrer Predella aus der Villa Borghese, an die h. Familie (Canigiani) und die Madonna Tempi in München, an das herrliche Titelblatt zu den Nibelungen von Cornelius, an den Stich des Alexanderzuges von Thorwaldsen, des h. Georg, Mozart, Goethe von Schwanthaler u. s. w. Solche Arbeiten hatte er seinem letzten grossen Werke vorangehen lassen und auch dieses durch eine Radirung der Handzeichnung Overbeck's nach dem ersten Entwurfe zu dem berühmten Bilde gleichsam eingeleitet und angekündigt. Das jetzt vollendet vor uns liegende grosse Blatt zeigt alle Vorzüge der Amslerschen Stechweise in der schönsten Vereinigung und Vollendung. Er hat für dasselbe einen Vortrag gewählt, der bei aller Hervorhebung des Plastischen doch das Malerische nicht ganz ausschliesst, also nicht ganz Kartonstich genannt werden kann, da er uns deutlich erkennen lässt, dass die Platte nicht nach einer Zeichnung, sondern nach einem Gemälde gestochen ist, wiewohl Overbeck's Farbengebung, hierin den Meistern der umbrischen Schule folgend, sich nie zu einer ausschliesslichen Wirkung auf Kosten der Zeichnung zu erheben sucht. Gehen wir zur Betrachtung des Einzelnen über, so erregt die durchgängig liebevolle Behandlung, das klare Verständniss und das zarte Eingehn in jedes Detail unsere volle Bewunderung. Es ist ein wahrer Genuss, der Hand des Künstlers bis zu den zartesten, engsten Strichlagen, bis zu den feinsten Biegungen der Linien zu folgen und jeden noch so kleinen Gegenstand klar und verständlich dem Blicke dargeboten zu sehn. Nirgend eine Spur von Manier, Künstelei oder Streben nach Effekt, sondern überall einfache, lautere Wahrheit, innigster Anschluss an das Vorbild und gleich sorgfältige und fleissige Behandlung auch des Kleinsten und Geringsten, wodurch die Verschiedenheit der Strichlagen naturgemäss bedingt und immer die rechte Wirkung erzeugt wird.

Wie klar zeigen sich bei aller Abstufung des Tons die Gegenstände, selbst in den weitesten Fernen der anmuthigen Landschaft, auf welche ein mildes Himmelslicht sich ergiesst! Wie durchsichtig und rein sind auch die tiefsten Schatten in der kräftigen, mit sicherer Hand gelegten Schraffirung! Wie runden sich die Gestalten und sondern sich die Gruppen, und wie vereinigt sich endlich alles zur reinsten Harmonie! Die höchste Meisterschaft offenbart sich in den Gruppen des Vordergrundes, wo das tiefe in den Gestalten sich verkündende Leben zum reinsten Ausdruck gebracht, Gesichtszüge, Haare, Gewandstoffe und alles übrige durch den theils kräftigen, theils leichten und zierlichen Schwung der Linien mit voller Naturwahrheit und malerischer Wirkung dargestellt und die herrlichste Stimmung erreicht ist.

Amsler, als Mensch und Künstler im Leben so hoch geachtet und im Tode so tief betrauert, hat durch dieses ausgezeichnete Blatt sich ein unvergängliches Denkmal gestiftet und ein Vermächtniss hinterlassen, welches jedem Freunde des wahrhaft Edlen und Gediegenen in der Kunst heilig sein wird.

Halle. **Dr. Hermann Friedlaender.**

Zeitung.

'E **Berlin**, im Mai. Am 31. Mai wird die Enthüllungsfeier von Rauch's Friedrichs-Denkmal stattfinden. Umfassende Vorbereitungen werden für dieses Fest getroffen. An sämmtliche deutsche Regierungen sind Einladungen zur Betheiligung ergangen. An die sämmtlichen Regimenter der ganzen preussischen Armee ist der Befehl ertheilt, Deputationen ihrer resp. Truppentheile, wobei alle Chargen der verschiedenen Regimenter vertreten sein sollen, zu jenem Tage herzusenden; zahlreiche andere Deputationen aus Stadt und Land sind bereits angekündigt. Der einzige noch lebende Ziethen'sche Husar, der noch unter dem grossen Könige gefochten hat, wird nicht fehlen. Auch der greise Sohn des alten Ziethen, der Graf Ziethen auf Wustrau, ist besonders eingeladen. Die gesammte hiesige und in der Umgegend befindliche Garnison wird paradiren. Zwei grosse Tribünen, deren Bau auf 5800 Thlr. Kosten veranschlagt ist, sollen errichtet werden; eine zwischen dem Akademie- und dem Universitätsgebäude, welche die Universitätsstrasse überbrücken wird, eine andere zwischen dem Palais des Prinzen von Preussen und dem Opernhause. Das prinzliche Wohnhaus selbst wird für die fürstlichen Herrschaften und das diplomatische Corps reservirt bleiben. Der Transport des kolossalen Reiterbildes von der ziemlich entlegenen Münze, dem Orte ihrer Entstehung, bis zum Platze der Aufstellung (am Eingang der Linden zwischen dem Pallast des Prinzen von Preussen und dem rechten Flügel des Universitätsgebäudes) war fast der schwierigste Theil der ganzen Aufstellungsarbeit, da die Statue ein untheilbares Ganze bildet. Sie ruhte dabei auf fünf Walzen, die auf dicken Bohlen vermittelst einer Erdwinde, welche von zwölf Arbeitern gedreht ward, fortbewegt wurden. Man brauchte zwei volle Tage, um den Weg zurückzulegen. Die Maschinerie, durch welche die Statue nun auf das Piedestal hinaufgewunden werden wird, ist von der komplicirtesten und sinnreichsten Art. — Bekanntlich würde dem Denkmale am Orte seiner Bestimmung jeder architektonische Hintergrund fehlen, da unmittelbar hinter demselben die Linden beginnen. Dieser Umstand hat den Beschluss erzeugt, hinter dem Monument vier Pfeiler aufzurichten, auf welche vier Büsten der ausgezeichnetsten Ahnherrn des grossen Königs: Albrecht der Bär, Kurfürst Friedrich I und die Könige Friedrich I und Friedrich Wilhelm I gesetzt werden sollen. Für den Enthüllungstag wird diese Zierde provisorisch hergestellt werden. Die spätere Ausführung wird in Marmor und doppelter Lebensgrösse erfolgen. Sie ist den Bildhauern Stürmer, Dankberg und Afinger übertragen worden.

Am 14. dieses Monats, Mittags 12 Uhr starb hier der Bildhauer Prof. Chr. Friedr. Tieck, im 75. Jahre seines zuletzt durch ein längeres Leiden getrübten Lebens. — Wir werden ihm einen Nekrolog widmen.

W. **Amsterdam**, im April. Fortsetzung der Verstolk'schen Versteigerung. — Aus dem Werke von C. Visscher: No. 1244 d. C. Portrait des D. A. Winius, schöner Probedruck, nicht vollendet, 300 Fl.; No. 1246 d. C. Gellius Bauma 180 Fl.; No. 1248 d. C. W. de Ryck, 1. Etat, 275 Fl.; No. 1262 d. C. Vondel, mit dem Faun, 1. Etat, vielleicht einzig, 265 Fl. Aus dem Werke des Jonas Suyderhoef: No. 1351. Jan do Mof nach Ostade, 3 Blätter, 1. 2. 3. Etat 100 Fl.; No. 1352 Der Besenstiel nach demselben 110 Fl.; No. 1357. Der Stich mit dem Messer, 2. Etat 100 Fl., 3. Etat 113 Fl. No. 1360 d. C. Die Bürgermeister von Amsterdam nach de Keyzer, ein Probedruck ohne die Namen der Künstler 175 Fl. Das Werk des v. Dyk: No. 1417—1419 d. C., so wie No. 1420—22 verschiedener Meister nach v. Dyk, in drei Portefeuilles, zusammen 2550 Fl. Das Werk von Johann, Raphael und Aegidius Sadeler, No. 1423, 400 Fl.; das Werk von Baid. Grün 200 Fl. und ein Theil des Werkes von L. Cranach 410 Fl. Aus dem Werke von Albr. Dürer: No. 1426 d. C. Adam und Eva 200 Fl.; No. 1429. Die Geburt 100 Fl.; No. 1430. Die Passion 106 Fl.; No. 1437. Das kleine Crucifix, kleines rundes Blättchen, bis, mit zwei Copieen 165 Fl.; No. 1466. St. Hubertus 246 Fl.; No. 1468. St. Hieronymus, äusserst seltener Probedruck 450 Fl.; derselbe, schöner Probedruck (No. 1469), 205 Fl.; No. 1475. Die Veronika, äusserst seltenes Blatt, 410 Fl.; No. 1495. Die grosse Fortuna 100 Fl.; No. 1518. Das Pferd des Todes mit Copie 135 Fl.; ferner No. 1531 u. 32. Die Folge der Dürer'schen Werke in zwei Mappen 760 Fl. Das Werk des C. W. E. Ditrich 530 Fl. — Der Gesammtertrag dieser dritten Abtheilung der Verstolk'schen Sammlung betrug ungefähr 76,000 Fl.

Der Maler N. Pienemann hat im Auftrage des Stadtrathes ein Portrait des Königs in Admiralsuniform gemalt, welches in Auffassung und Colorit sehr gepriesen wird; das Gemälde ist für den Versammlungssaal jener Corporation bestimmt.

Kunstvereine.

Bericht über die Ausstellung des Kunstvereins in **Hannover.**

Die so eben im neuen Theatergebäude durch den hiesigen Kunstverein veranstaltete neunzehnte Ausstellung war reich an guten und bedeutenden Bildern und erregte dadurch allhier eine rege Theilnahme, welche sowohl einen lebhaften Besuch, als auch zahlreiche Ankäufe veranlasste. Das gedruckte Verzeichniss der Ausstellung brachte 540 Kunstwerke, und davon sind verkauft 130 Nummern. Es betrugen die Ankäufe des Königs und des Kronprinzen 2,905 Thlr., des Kunstvereins 3,369 Thlr., der Privatpersonen 4,749 Thlr.; im Ganzen 11,023 Thlr.

(Der heutigen Nummer liegt eine Steinzeichnung bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.



Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 22. | Sonnabend, den 31. Mai. | 1851.

An Christian Rauch.

Zum 31. Mai 1851.

Zweigt sich der vollste Lorbeer um Dein Haupt
In Tagen, wo doch sonst die müde Hand
Dem Baum des Glücks nur welke Kränze raubt?

In Tagen, wo so tief herabgebrannt
Des Lebens Fackel mit den weissen Aschen
Das Haupt begräbt, das sein Geschick bestand?

Wo Ueberlebte noch Almosen haschen
Auf Bettlerkrücken vor des Ruhmes Thür,
Erzwingst Du noch solch mächtig Ueberraschen?

O jung und stolz, so warst Du für und für,
Nie hast Du Ruhm erschmeichelt und erschlichen —
Was Du erschufst, ertrotzt' ihn als Gebühr.

Erobernd so der ewig jugendlichen
Weltfürstin Schönheit schrankenlos Gebiet,
In Sieg auf Sieg ist Deine Zeit verstrichen.

Nun staunt das Herz dem, was das Auge sieht,
Dem Wunderwerk des greisen Künstlergeistes,
Das Deiner Jugend beste Kraft durchzieht.

Was ewig Noth, Du zeigst es, denn Du weisst es,
Im Bild des Mannes mit dem Falkenblick;
Ja unsern trägen Flug zur Höhe reisst es.

Er zügelt' wie sein Streitross sein Geschick,
Und wenn der Neid der Ohnmacht sich empörte,
Setzt' er den Fuss ihm herrisch aufs Genick.

So schufst Du ihn, so ganz, wie er gehörte
Dem Angedenken einer Enkelwelt,
Wie er noch oft den Traum der Feigen störte.

Dein ehern Testament hast Du gestellt
Vor Deines Volkes Blick! — Wer wird's vollstrecken,
Bevor in Moder dies Geschlecht zerfällt?

Doch Dir sei Zweifeln fern! Dein Amt ist Wecken.
Schon spielt auf Deinem hehren Angesicht
Ein Hauch der Ruh, die keine Zweifel schrecken.

Entsagungsglück, in jenes reinste Licht,
Dem Deine Seel' entflammt, zurückzufliessen,
Und unsrer Nebel Trübe siehst Du nicht.

O diese Schau lass uns noch lang geniessen,
Geniessen Deines Auges Lieblichkeit,
Vor dem die Zeiten still vorüberfliessen!

Wir jubeln laut; in uns stürmt noch die Zeit!

v.

Das Denkmal Friedrich's des Grossen von Chr. Rauch.

Wir lesen bei den Alten von dem Koloss von Rhodus, der unter die Wunderwerke der Welt gerechnet wurde. Unsere Zeit hat eine Bavaria hervorgebracht. Wir lesen von dem berühmten Erzgiesser Lysippus, der eine Statuengruppe (thurma) gebildet haben soll, die 24 Reiterstatuen enthielt, Alexander den Grossen und 23 seiner näheren, am Granikus gefallenen Freunde.

Noch leben Manche von dem Geschlechte, welches Friedrich den Grossen sah und seiner Thaten Zeuge war, und es lebt wenigstens in Preussen Niemand, der nicht ein lebendiges Bewusstsein von dem Manne, der Preussen gross gemacht hat, im Herzen trüge, und schon hat sich der bildnerische Geist gefunden, der das Verlangen des Volkes, seinen „Einzigen“ in einem Denkmale vor Augen zu haben, zu einer grossartigen herrlichen Schöpfung zusammenzufassen und zu verkörpern wusste. Rauch bildete Friedrich den Grossen mit 24 lebensgrossen Statuen der Genossen seiner Arbeit und seines Ruhmes, der Gehülfen seiner Lebensaufgabe, den Preussischen Staat zu einer europäischen Grossmacht zu erheben. Dazu kommen noch die vielen Reliefdarstellungen und Bildnisse, womit das Monument bedeckt ist, so wie vier sitzende allegorische Figuren.

Es ist interessant, zurückzugehn auf die erste Regung im Volke, dem grossen Friedrich ein Denkmal aufzurichten, zu verfolgen, wie alle Lebenden gewissermaassen durch Wunsch, Beisteuer, künstlerische Uebung und Urtheil mitarbeiteten, bis endlich das dazu bestimmte Genie kam, das den Wunsch und die Aufgabe in ganzer Fülle erfassend und empfindend, das Monument ersann und durch jahrelanges Streben zu Stande brachte, welches er heute der Welt als vollendet zu übergeben so glücklich ist.

Mit klarem richtigem Sinn versuchte sich Rauch nicht in der unerquicklichen Aufgabe, den grossen Mann und seine Zeit in ein allegorisches Gebilde zusammenzudrängen, vor dem der unbefangene Beschauer kalt und unangesprochen hätte stehen müssen, vor dem nur der grübelnde Verstand seine Rechnung gefunden hätte; er zerlegte die grosse Aufgabe nicht in Geist und Körper, um den Extract von jenem durch Symbol und Anspielung und den ganzen Apparat einer Zeichensprache wiederzugeben, die immer der Uebersetzung bedarf und oft nur scheinbar tiefsinnig, noch öfter spitzfindig ist; vielmehr versammelte er leibhaftig um den grossen Helden die Gestalten, in denen die verwandten Geister desselben, die die Zeit machen halfen, lebten. Wo Alles rings umher, wo jeder Stein noch von dem grossen Könige redet, wo ein Jeder ihn und die ihn umgaben, aus hundert Ueberlieferungen, aus tausend Bildern und Geschichtsbüchern kennt, so dass die jetzige Generation sich fast noch als eine mitlebende betrachtet, was sollten da Zeichen und Wunder, was sollten da andere Bilder, als die ganz getreuen lebenswahren Figuren mit dem eigensten Stempel ihrer individuellen Eigenthümlichkeit. Wir erinnern uns hier eines Ausspruchs von Chamisso, der im Gespräch, über die beste Darstellungsart des grossen Königs, behauptete, der alte Fritz könne nicht anders gegeben werden, als getreu in seinem Costüm, die Farbe mit eingerechnet, und ohne Piedestal auf eine Brücke mitten in den Verkehr des Volks gestellt. Dem Geiste nach hat Rauch die Aufgabe so gefasst, nur hat er in der Sprache des bildenden Künstlers ausgedrückt, was der Dichter in seiner Sprache sagte. Und wie gut hat es der Meister verstanden, mit der jedesmaligen Besonderheit der Figuren dieses Kreises den Stempel des Allgemeinen zu verschmelzen, wodurch der Einzelne sich dem grossen Bunde, der Theilhaberschaft an dem Aufschwunge jener Zeit einreihte, wie meisterhaft hat die eine Hand des Künstlers an der Wirklichkeit strenge festgehalten, während die andere mit sanfter Gewalt das widerspenstige, eckige Kostüm jener Zeit mit den Linien der Schönheit zu bekleiden wusste. Welch' ein Architekt ist Rauch in der Zusammenfügung dieser Steine zu seinem Statuenbau, welch' ein Poet in der Charakteristik der Figuren und in der Conception des Ganzen, welch' ein Maler in der Composition der Gruppen, und doch bleibt er vor Allem — Skulptor, der die Gesänge seines Epos in objectiv befestigten Gestalten gebildet hat. Einer jeden hat er sein Senkblei mitten in die Brust gesenkt und von diesem Angelpunkt aus die durch sie bedingten Formen wieder nachgebildet, so dass sie, als wirkliche Existenzen des Geistes erfasst, dastehen.

Kommen wir nun zur Beschreibung des Denkmals. — In vier Gliederungen erhebt sich das Statuengebäude, welches das Piedestal für die Reiterstatue bildet. Zu unterst liegt ein 6 Fuss hoher, 28 Fuss langer und 22 Fuss breiter Sockel von dunkelfarbigem Granit, dessen Ecken quadratische Ausladungen haben. Auf diesen ruhen die schneckenförmig gewundenen Zwickel, welche die vier Ecken einer 4½ Fuss hohen erzenen Wiederholung des Unterbaues begrenzen, der für die Inschriften bestimmt ist. Die Inschrift der Vorderseite lautet:

FRIEDRICH DEM GROSSEN
FRIEDRICH WILHELM DER DRITTE
MDCCCXXXX
VOLLENDET UNTER FRIEDRICH WILHELM DEM VIERTEN
MDCCCLI.

Darüber ist en relief Krone, Scepter, Schwert und Lorbeer angebracht. Die übrigen Seiten dienen als Denktafeln, und enthalten die beiden Langseiten zusammen 61 Namen ausgezeichneter Männer des Krieges, die Rückseite 15 Namen von hervorragenden Philosophen, Dichtern, Gelehrten, Künstlern, Staatsmännern, kurz Männern des Friedens. — Jene Zwickel dienen nun als Consolen, auf welche die vier Pferde der lebensgrossen Reiterstatuen hervortreten, welche die vier Ecken des 10 Fuss hohen länglichen Würfels einnehmen, der den eigentlichen Körper des Piedestals bildet und um welchen herum Gruppen von 24 Equester- und Pedesterstatuen geordnet sind, über welche an den Wänden des Würfels Reliefdarstellungen hervorragen. Die vier Reiter sind: an der Vorderseite: Heinrich, Prinz von Preussen, der Bruder des grossen Königs, und Ferdinand, Herzog von Braunschweig, als die Vertreter kluger, berechneter Kriegführung, die Meister der Taktik; an der Rückseite: der alte Zieten und der ritterliche Seidlitz, als die Repräsentanten der frischen, kühnen und muthigen Kriegsthat. Jene hat der Künstler mit angezogenem Zügel, in ruhiger Haltung und hier mit überlegender, dort mit ruhig commandirender Geste gebildet. Das Pferd des wackern Husarengenerals aber hebt kampfmuthig das Haupt und schlägt den Boden, während Zieten den Degen zieht und das kühne Auge geradaus gegen den Feind richtet:

Sie haben's All' erfahren
Wie er die Pelze wusch,
Mit seinen Leibhusaren,
Der Zieten aus dem Busch.

Sie kamen nie alleine,
Der Zieten und der Fritz,
Der Donner war der Eine,
Der Andre war der Blitz.

wie Fontane sagt. In Seidlitz aber erblicken wir die leichte, frische, kecke und unruhige Reitergestalt. Sein Mantel weht zurück, so dass die knappe Körperform frei zu sehen ist, welches mit der im Sattel gewendeten Haltung und dem ausgestreckten, fernhin deutenden Arm eine sehr glückliche Wirkung macht, ganz das Abbild jenes Ideals eines männlich schönen Reiters:

Herr Seidlitz, auf dem Falben,
Sprengt an die Front heran,
Sein Aug' ist allenthalben,
Er mustert Ross und Mann,

Er reitet auf und nieder
Und blickt so lustig drein,
Da wissen's alle Glieder:
Heut wird ein Tanzen sein.

Der Raum unter den Pferden dieser Reiterstatuen ist mit Waffentrophäen aller Art ausgefüllt. Zwischen ihnen gruppiren sich die Pedesterstatuen und bilden mit ihnen den Kranz von Helden und grossen Männern, der um das Piedestal gelegt ist. Die lebendige Gruppirung, die von jeder Gezwungenheit fern ist, macht den Eindruck einer Versammlung all' dieser Zeitgenossen des grossen Königs auf dem Schauplatze ihrer Thaten. So schlicht und lebenswahr, wie jede Persönlichkeit zur Erscheinung gekommen ist, so bedeutungsvoll steht eine jede da und liefert ihren Beitrag zu der grossartigen Geschichtstafel, die durch sie vor dem Blicke aufgerollt steht. Da ist (an der rechten Langseite) der General-Feldmarschall Graf Gessler, der als der Urheber des mit Virtuosität ausgeführten Coups bei Hohenfriedberg gilt. Er scheint dem Erbprinzen Leopold Max von Anhalt-Dessau, seinem Feldmarschall, der mit dem Kommandostab in fürstlicher, kriegerischer Haltung dasteht, einen Bericht zu geben. Zwischen beiden, im Hintergrunde, erblickt man das jugendliche Bild des Oberstlieutenant v. Wedell, mit dem Schwert und Lorbeer im Arme. Dieser gilt seiner wackern That bei Selmitz, die ihn die Benennung des preussischen Leonidas verschaffte. Es folgt der alte General-Major Wartenberg, der sich im schlesischen Kriege auszeichnete und sein Husarenregiment so gut ausbildete, dass der alte Fritz junge Offiziere bei ihm in die Schule schickte. Er spricht zu dem General-Major von der Goltz, der ihm, auf seinen langen Degen gestützt, das Kinn in der Hand wiegend, aufmerksam zuhört. Ueber diese Alle sieht man noch in flachem Relief die Halbfiguren des alten Dessauer und Schwerin's ragen, die an den Hüten noch den aus der Schlacht bei Warschau stammenden Eichenzweig haben, hinter Beiden wallt die Fahne, die Schwerin trägt und mit der er fiel.

Er fasst die alte Fahne,
Noch nie zur Flucht gewandt,
Dass er den Sieg erbahne
Mit seiner Greisenhand.

Vier Kugeln, erzgegossne,
Sie haben ihn zerfetzt,
Die Fahne, die zerschoss'ne,
Sein Bahrtuch ist sie jetzt.

So singt von ihm der Dichter der „Männer und Helden". Abgeschlossen werden diese Reliefbilder der Langflächen zu beiden Seiten durch Bäume, wodurch der alte Zieten gleichsam wirklich „aus dem Busch" kommt. Die Vorderseite enthält fünf Statuen. In der Mitte steht, auf seinen Kürassierdegen gestützt, in ruhiger statuarischer Haltung, der General der Kavallerie Prinz August Wilhelm von Preussen. Links neben ihm die Helden und Retter an den Tagen von Kunersdorf und Torgau, Bernh. v. Prittwitz und Sigismund v. Lestwitz, in brüderlichem Verein. So frei und ungezwungen ist der Künstler in der Gruppirung verfahren, dass der Husar Prittwitz in seiner Wendung gegen den Kameraden dem Beschauer fast den Rücken dreht und nur ein Viertel vom Antlitz darbietet. Rechts stehen der alte Oberst von der Heyde, der Vertheidiger von Colberg, mit dessen Plan er sich eben beschäftigt, und der General Dietrich v. Hülsen, der als 70jähriger Greis, verwundet und ohne Pferd, wie er war, sich auf eine Kanone bei Torgau in die Schlacht fahren liess, um die Schlacht nicht fahren zu lassen. Als Reliefbild sieht man den Keith reiten, den umirrenden Odysseus, und hinter ihm vorschauend, das feine Profil des Markgrafen Karl von Brandenburg.

Die zweite Langseite zeigt wieder fünf Statuen. Zuerst fällt der Husarengeneral v. Kleist in's Auge, der kühne Freikorpsführer, eine ähnliche Figur wie der chevalereske Seidlitz. Seine Linke ruht auf dem Degen, die Rechte nachlässig in dem Schnürenwerk seiner reichen Husarenuniform. Rückgewendet spricht er mit Dieskau, dem General der Artillerie, der den rechten Fuss auf eine Kanone stellt. Die Mitte nimmt der wackere Hans Carl v. Winterfeldt ein, einer der Lieblinge des grossen Königs, gleich erfahren und gewandt mit dem Wort, wie mit dem Schwert. Er hat vor dem Dragonerchef Eugen, Prinzen von Württemberg, eine Karte aufgeschlagen, auf der alle die Orte der gewonnenen und verlorenen Schlachten verzeichnet stehen, ein Blatt Geschichte. Zwischen beiden schaut aus dem Hintergrunde, in nachdenklicher Stellung, Tauenzien durch, der berühmte Vertheidiger von Breslau. Die Reliefbilder zeigen den Kronprinzen Friedrich Wilhelm II und den Husarengeneral v. Belling, den Hauptführer des schwedischen Feldzuges, der das zweite schwarze Husarenregiment errichtete, das nicht den Todtenkopf, sondern die ganze Figur des Todes an der Mütze trug.

Mit all' den Uniformen hat der Künstler gewiss seine grossen Schwierigkeiten gehabt. Aber wie hat er diese zu beseitigen gewusst! Ueberall tritt der Glanz der Uniformen hervor, stets am rechten Orte gemildert durch die gefälligen Falten des Reitermantels, der wieder seine Rolle mit solcher Decenz spielt und sich in so glücklichen Motiven bewegt, dass dadurch eine sehr harmonische Abwechselung erzeugt wird. Nirgend Absichtlichkeit, also auch nirgend Verstimmung. Vielmehr fügt sich der Bau der Gruppen, obwohl unter dem strengen architektonischen Gesetze der Symmetrie stehend, welches das Ganze durchwaltet, so ungezwungen aneinander, dass man bei der Betrachtung nur den wohlthätigen, still wirkenden Einfluss jenes Gesetzes empfindet, ehe und ohne dass man sein Vorhandensein besonders bemerkt. Und dazwischen diese Fülle von charakteristischen Köpfen, welche alle — meist unter Hinweglassung des dreieckigen Hutes — mit dem zurückgestrichenen Haar und ohne Bart (es sei denn, dass wir den alten Dessauer oder die Husarengenerale vor uns haben) für die Arbeit des Bildhauers, so zu sagen, rechten Raum geben. Aber wie hat der Meister sie auch herausgearbeitet und in ihrer Eigenthümlichkeit wiedergegeben. Wie tritt das besonders bei den Figuren der Rückseite hervor, deren Köpfe die verschiedenartigste geistige Bethätigung geformt hat. Da sehen wir Lessing, der, während sein Chef, der General Tauenzien, die Grenzen des preussischen Staats behauptete, in seinem Laokoon die Grenzen der Malerei festzustellen unternahm. Seine freie, grade Gestalt ist der Ausdruck der Schlagfertigkeit und Festigkeit. So hört er, der frei, wo es ihm beliebte, an dem Tische der Weltweisheit gastete, in sicherer Klarheit Kant, dem Weisen von Königsberg, zu, dem sorgfältigen, ruhigen und umsichtigen Erbauer des Systems. Die Verschiedenheit des Naturells in diesen beiden Charakteren, die beide zur Waffengattung der Kritiker gehörten und beide auf dem Gebiete des Geistes so epochemachend und reformatorisch wirkten, ist auf das vollendetste zum Ausdruck gekommen. Lessing, wie ein kühner Freikorpsführer, der mit seinen Gedankenblitzen plötzlich gerade da auftritt, wo man ihn am wenigsten erwartet, der fast in jedes Gebiet des Geistes einen siegreichen Streifzug machte; Kant dagegen wie ein vorsichtiger Stratege, der sich Zoll um Zoll erkämpft, bis er zuletzt ein ganzes Reich beisammen hat. Lessing in stolzer Haltung, gymnastisch gebildet, mit kräftig rundem Kopfe, Kant dagegen von gebücktem, etwas zusammengeschrumpftem Körperbau, mit scharfkantigen Gesichtszügen, aber hoher Stirn und Pertinacität im Ausdruck. Es ist überaus interessant, die Bestätigung der inneren Eigenthümlichkeit dieser Männer Zug für Zug in ihrer Erscheinung bestätigt zu sehen. Zug für Zug bestärkt und befestigt sich bei längerer Betrachtung der Eindruck, den schon der erste Anblick hervorruft. — Nicht min-

der glücklich im Ausdruck ist das Antlitz Graun's, welches, nach oben blickend, ganz von Innigkeit und Sanftmuth widerstrahlt. Er hält die Notenrolle mit dem „Tod Jesu" in der Hand. Vor ihm, die Mitte behauptend, sitzt der Graf v. Carmer, der thätige Reformator des Justizwesens, der Verbesserer der Gerichtsverfassung, der das allgemeine Landrecht vorbereitete. Aus den scharfen, strengen Linien dieses Kopfes, die wieder einen merkwürdigen Gegensatz zu den Zügen Graun's bilden, spricht der unbestechliche Gerechtigkeitssinn, der den Grundzug dieses Charakters ausmachte. — Auf die Lehne seines Stuhles stützt sich v. Schlabrendorf, der mit den schlesischen Angelegenheiten betraute, vorsorgliche Minister, ein braver Mann, den sein königlicher Herr oft vor der Fronte der Armee umarmte, indem er sagte: „Wäre der Schlabrendorf nicht gewesen, hätt' ich mit meiner ganzen Armee in Schlesien verhungern können". — Diese Reihe schliesst der Minister Graf Fink v. Finkenstein, der Jugendfreund Friedrichs, ein sorgenvolles, diplomatisches Haupt, mit einem Blatt in der einen und den Schreibstift, den er sinnend erhebt, in der andern Hand. Das Basrelief der Wand stellt eine Säulenhalle, die Halle des Friedens, vor, in welche der Genius des Sieges mit einem Lorbeerkranze den Genius des Friedens mit Oelzweig und Füllhorn, den Attributen seiner Segnungen, schwebend hereinführt.

Wir kommen nun zu der obersten, reliefgeschmückten Abtheilung des Piedestals. Dieselbe zeigt an den abgestumpften Ecken vier Regententugenden durch sitzende allegorische Figuren repräsentirt. An der Vorderseite: die „Gerechtigkeit", mit dem Schwerte in der Rechten und mit der Linken die Gesetztafel haltend, die „Stärke", mit der wuchtigen Keule zur Seite. An der Rückseite: die „Mässigung" mit dem Zügel und die „Klugheit" mit dem Spiegel in der Hand. Jede der Langseiten enthalten drei quadratische Relieftafel, welche Andeutungen aus dem Leben und Wirken des grossen Königs veranschaulichen. Die erste Tafel zeigt seine Geburt. Man sieht das elterliche Königspaar auf dem Throne sitzen, die Königin, deren scharfgezeichnetes Profil die stolzen Linien erkennen lässt, die ganz das Eigenthum ihres Sohnes wurden, streckt ihre Hände dem Heissersehnten entgegen, mit dem zwei Engel mit Palmenzweigen eben schwebend nahen. Unten ruht, mit einem Schwan auf ihrem Wasser, die Figur der Spree. — Auf der zweiten Tafel ertheilt die Muse der Geschichte dem Knaben Unterricht in der Wissenschaft. Ihre Tafel enthält die Namen Alexander, Julius Cäsar und Gustav Adolf, Namen, denen der Zögling den seinigen anzureihen bestimmt war. Daneben steht der Erdglobus, auf den er mit fester Hand neue, in Zukunft gültige Linien einzuzeichnen berufen wurde. Eine Fackel leuchtet zur ernsten Beschäftigung. Die dritte Tafel führt uns mit dem Jünglinge hinaus in das Waffenfeld. Neben einer Kanone empfängt er von der Pallas das Schwert, das so vielfach gebrauchte, aber auch erfolgreiche Werkzeug seiner Thaten. Im Hintergrunde sind militärische Colonnen angedeutet.

Die Tafeln der zweiten Langseite enthalten die friedlichen Beschäftigungen des Regenten, die er nie, auch nicht im Drange des Krieges verabsäumte. So besuchte er während des schlesischen Krieges abendlich die Werkstätten der Weber, denen er auch neue Erfindungen und Einrichtungen zubrachte und mittheilte. Er mustert eben auf dem ersten Bilde das Gewebe, welches ihm ein junges Mädchen darbietet, während im Hintergrunde Pallas, die gleich ihrem Schützling sich auf die Werke des Krieges und Friedens zugleich versteht, dem Weber das Schiffchen reicht. Neben an finden wir ihn daheim im Zimmer; gegen einen Stuhl gelehnt übt er das Flötenspiel, seine Erheiterung und Erholung in guten und bösen Tagen. Im Hintergrunde schweben drei Musen: Erato mit der Leier, Euterpe mit der Rohrflöte und Terpsichore in tanzender Bewegung. Die dritte Tafel zeigt den König, wie er sich den Ruhesitz von Sanssouci bauen lässt und an die Förderung der Künste denkt. Er sitzt auf Bausteinen, neben ihm seine vierfüssigen Lieblinge, die Windspiele. v. Knobelsdorff, der vor ihm steht, scheint eben über den Fortgang des Baues zu berichten. Die Figur des „Adorante", die der König aus der Sammlung des Fürsten von Lichtenstein erstanden und durch vier Männer von Wien hatte in seine Residenz tragen lassen, wo sie bis zum Tode des Monarchen verblieb und erst dann durch eine Copie ersetzt wurde, diese jetzige Zierde unserer Antiken-Sammlung, wird eben hereingebracht.

Die Reliefdarstellung der Vorderseite charakterisirt in einem einzigen Situations-Bilde das Kriegsleben des Helden. Nicht etwa hat ihn der Künstler gleichsam wie einen Schlachtengott, die Feinde vernichtend und im Prangen des Sieges abgebildet; Friedrichs Kriegsarbeit war eine mühselige und es bedurfte seiner ganzen Tapferkeit und Beharrlichkeit, um zum endlichen Siege über die Feinde zu gelangen. Deshalb sehen wir ihn im Felde, in seinen Mantel gehüllt, auf einer Brunnenröhre sitzen, mit dem Krückstock Kriegsplane in den Sand zeichnend und Entwürfe in Gedanken hin und her wälzend; nebenan blüht eine Distel, als Zeichen des dornenvollen Pfades, den er zu gehn hatte. Nur wie eine Vision angedeutet, ist über ihm im Hintergrunde in schwachem Relief der endliche Ausgang seiner Kämpfe: Seiner Reitergestalt schwebt die Pallas vorauf; es folgt aber eine Nike mit Palmen und den Lorbeerkranz auf sein Haupt legend. — Die Rückseite enthält seine Apotheose. Auf einem Adler ruhend, fliegt er, lorbeerbekränzt und hauptumstrahlt, dem Himmel zu, mit Palmen in der Hand und von einem Strahlenkreise umgeben. Neben ihm befinden sich die Krone, die er getragen, das Schwerdt und die Feder, die er geführt und der Lorbeer, den er errungen hat.

Fassen wir endlich das Bild des königlichen Helden selbst in's Auge. Die Reiterfigur hat eine Höhe von 17 Fuss. Der König ist in voller Uniform mit dem Stern auf der Brust, dem historischen dreieckigen Hute auf dem Haupte und dem Degen an der Seite, dargestellt. Der Hut bedeckt freilich bis auf die Augenbrauen die hohe Stirn, welche nach Schadow 3½ Zoll Höhe gehabt hat; allein wie gewaltig und majestätisch tritt der Bau des Auges hervor, das die Geschicke Europa's zu durchschauen, die Schlachten zu lenken und den Feind zu schrecken verstand. Die Haltung des Oberkörpers ist etwas nach vorwärts geneigt, wie er sich in späteren Jahren zu tragen pflegte. Die Linke hält den Zügel des in ruhigem Gang dahinschreitenden Pferdes, während die Rechte auf das Knie aufgestützt ist und der mit seinem Bande um die Handwurzel gewundene, weltberühmte Krückstock nachlässig zur Seite herabhängt. Rechnet man die Lederhosen und die bis über das Knie reichenden Stülpstiefel dazu, so hat man das Bild des alten Fritz, wie er zur Freude seiner Bürger durch die Strassen von Berlin zu reiten pflegte, nur dass ihm hier noch der reich herunterwallende aber zurückgeschlagene Königsmantel die Schulter umhüllt. So werden ihn nun wieder die unsere und spätere Generationen auf dem grossen Platze erblicken, umgeben von seinen Schöpfungen, getragen gleichsam von dem Kreise der Männer und Helden, die er um sich versammelte, deren Gestalten und Namen der Künstler auf einer Ruhmesbühne zusammenstellte und so mit ehernen Bildern und eherner Schrift Jahrbücher der Geschichte schuf, wie sie die Welt keine anderen aufzuweisen hat und welche dauern werden, bis das Unglaubliche geschieht, wie etwa, dass die sichere Mark erbebt, wie die Insel Rhodos, die den Coloss in's Meer warf, oder dass neronische Brände wüthen dürfen, woran die Helden des Granikus zerschmolzen.

So viel für heute zur Beschreibung des Denkmals, auf welches noch zurückzukommen, uns die Gelegenheit nicht fehlen wird und dessen Vollendung einen neuen unverwelklichen Lorbeerkranz in das Silberhaar des Künstlers flicht. Heil unserm Meister Rauch!

Fr. Eggers.

Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen.

Von **H. Weiss.**

Die ehrfurchtsvolle Bewunderung, welche Friedrich der Grosse der Welt abgerungen, wie die ungetheilte Liebe und Zuneigung, die sich der „alte Fritz" bei seinem Volke erworben, erweckten hier schon frühzeitig den Gedanken, ihm, dem Helden und Vater des Preussischen Volkes, ein Denkmal zu errichten, dessen Ausführung jedoch an dem eigenen Willen des noch lebenden Monarchen scheiterte, indem er die Erfüllung dieser schönen Pflicht seinen Nachfolgern überliess. Kaum war die Trauerkunde von seinem Absterben erschollen, da erhob sich die Kunst aufs Neue, und mit gesteigerten Kräften arbeitete sie an der monumentalen Verherrlichung des Unsterblichen. Es entstanden Modelle, Zeichnungen und Entwürfe, es wurde vorgeschlagen, versucht, gearbeitet, unternommen und beschlossen, aber ungünstige Verhältnisse und Missgeschick stellten sich dem mit Enthusiasmus geführten Unternehmen in den Weg, bis endlich genau vor eilf Jahren, am 1. Juni 1840, zur Grundsteinlegung eines festbeschlossenen Monumentes geschritten wurde, das heute auf demselben Raum, den bereits König Friedrich Wilhelm II dazu bestimmt hatte, der Welt enthüllt wird als ein bleibendes Wahrzeichen einer grossen Zeit, deren innige Vereinigung von König und Volk Thaten geschehen liess, die in den Annalen der Weltgeschichte Preussen einen glorreichen Platz sichern werden.

Die Geschichte dieses Monumentes beginnt, wie wir bereits oben bemerkten, schon bei Lebzeiten des grossen Königs:

„Nach Beendigung des Feldzuges gegen Kaiser Joseph" — erzählt der alte Schadow — „bildete sich im Jahre 1779 in der Berliner Garnison das Einverständniss: Friedrich dem Grossen ein Denkmal zu errichten, gleich dem des grossen Churfürsten auf der langen Brücke. Tassaert, der längst eine Anregung erwartete, machte sogleich das Modell, und gab die Kosten-Anschläge. General Möllendorf, damals Gouverneur von Berlin, liess eine Aufforderung an die Armee ergehen und eine Tabelle der Beiträge, vom Hauptmann bis zum höchsten Rang. Nur der Armee sollte es gestattet sein, Beiträge zu geben, um ihr ausschliesslich die Ehre der Errichtung vorzubehalten. Der Anschlag belief sich auf 200,000 Thaler, und zehn Jahre Zeit zur Ausführung. G. Schadow und Tassaert der Sohn, beide Burschen von 14 Jahren, hatten hiebei zu schreiben an die General-Inspecteren und Festungs-Commandanten der Armee. Das Modell zum Denkmal von Tassaert ist noch vorhanden in der Sammlung der Akademie der Künste: der König zu Pferde, nach dem bekannten kleinen Modelle von Bardou, jedoch minder portraitartig. An den vier Ecken des Fussgestelles stehen die 4 Figuren des Mars, der Minerva, des Herkules und der Themis. Vorne unter dem preussischen Wappen ist zu lesen: *Marti et Musis dilectus.* Man war mit dem Modell und den Bedingungen zufrieden, fand es nun angemessen, dem Könige das Vorhaben zu melden, was der General Möllendorf Namens der Armee übernahm. Die Antwort war: Dass es eine schickliche Sitte sei, nicht während des Lebens, sondern nach dem Tode, dem Feldherrn ein Denkmal zu errichten."

Während der König eine öffentliche Huldigung der Art von der Hand gewiesen hatte und hiedurch das grössere Unternehmen hinausgeschoben worden war, suchte man alsbald nach dem Dahinscheiden des grossen Monarchen selbst in Privatkreisen das Andenken an denselben auf ähnliche Weise zu erhalten.

Inzwischen hatte der Minister von Herzberg einen Aufruf in Betreff eines, dem alten Fritz in Stettin zu errichtenden Monumentes, an seine Landsleute, die Pommern, ergehen lassen. Diese, sogleich damit einverstanden, übertrugen zeitig die Ausführung desselben unserem G. Schadow, und am 10. Oktober 1793 fand unter dreitägigen Festlichkeiten die feierliche Aufstellung der Statue statt, über welche uns der Meister folgende selbstgeständlichen Bemerkungen giebt:

„Die Theilnehmer hätten die Figur des Königs ohne Hermelinmantel gern gesehen, was in kleiner Dimension auch genügend gerathen kann. Hier in colossaler Grösse besorgte ich, dass das Ganze ein dürftiges Ansehn erhalten würde. Wie in der Wirklichkeit die Uniform mit dem Hut auf dem Kopfe und einem Königsmantel unverträglich erscheinen würde; so hier. Auch zähle ich diese Arbeit nicht zu den gelungenen; die Drappirung des Mantels war ein mühseliges Unternehmen."

So erhielt nur Pommern seinen Fritz, während die Hauptstadt des Landes noch immer des gehofften und ersehnten Denkmals entbehrte. Da unternahm es der Minister von Heinitz, den König daran zu erinnern, „dass zur Zeit der Regierung Königs Friedrichs II die Armee ausschliesslich ein Denkmal habe errichten wollen; jetzt nicht nur diese, sondern alle Stände, weshalb gewiss zu erwarten sei, die Mittel zur Ausführung des kostbaren Unternehmens würden willig und hinreichend herbeikommen, worauf er das Begehren gründe: Se. Majestät möge huldreichst die Genehmigung zur Ausführung ertheilen. Der König erwiederte hierauf: „Das Denkmal seines grossen Ahnherrn solle auf seine Kosten errichtet werden."" —

War nun die Thätigkeit des schon früher aus Mitgliedern der Akademie zusammengesetzten und unter Vorsitz des Generals von Tempelhof stehenden Comitees zur Entwerfung eines Projectes für ein Denkmal des grossen Friedrich ohne genügendes Resultat geblieben, indem die damals eingesandten Modelle und Zeichnungen, unter denen ein Entwurf von Schadow aus dem Jahre 1787, nebst dem dazu gehörigen vom Architekten Genelli entworfenen Grundriss, Aufriss und Durchschnitt, wie ein kleineres Gips-Modell von Bardou aus dem Jahre 1788 zu nennen sind, unausgeführt verblieben waren, so belebte dieser Ausspruch von Neuem den Muth und die Rührigkeit der Künstler, welche, um einer so ausserordentlichen Aufforderung zu genügen, abermals in Modellen und Entwürfen wetteiferten, um die Palme des Ruhmes zu erwerben. —

Der in dem Katalog der Kunstausstellung vom Jahre 1791 befindliche Nachtrag enthält die näheren Bestimmungen über die Ausführung des Monumentes. Wir lassen denselben hier wörtlich folgen, da er zugleich einen nicht uninteressanten Beitrag zur Geschmacksrichtung jener Zeit liefert und in gewisser Beziehung als Sittenspiegel derselben betrachtet werden kann.

Ueber die Statua equestris des Grossen Friedrichs.

Unser Allergnädigster Monarch hat aus eigener Bewegung beschlossen, Seinem glorreichen Vorfahren ein dauerndes Denkmahl zu errichten, welches der Grösse dieses Helden würdig sei, und der gerechten Bewunderung entspreche, die Seine Ruhmvollen Thaten durch alle Zeiten heischen.

Dieses Entschlusses, der den Nachfolger eines solchen Helden glänzend bezeichnet, freuen sich die Unterthanen, und bewundern den Monarchen, der sich schon den Nahmen des Geliebten erworben, den schönsten aller Ehrennahmen, weil er immer am willigsten gegeben wird.

Ihro Majestät haben hiezu die simpelste Idee gewählt, als welche durch ihre Deutlichkeit immer die edelste bleibt. Allerhöchstdieselben wollen demnach auf dem schönsten Platz Berlins, Sein Bildniss zu Pferd

in Bronze errichten lassen; und zwar im ruhigen Schritt reitend, und das Antlitz gegen das Schloss gekehrt. Mit Lorbeern gekrönt, kömmt er nach rühmlich geendigtem Kriege, zum Sitz seiner Ruhe zurück, sein preisendes Volk mit dem süssen Frieden segnend, den Sein würdiger Nachfolger uns so rühmlich zu erhalten gesorgt.

Und in Wahrheit, ein edleres Denkmal, als dieses, lässt sich schwerlich erdenken: und die Menge der schon errichteten Statuen zu Pferd kann dies Bild nicht herabwürdigen, das nur durch die Anwendung seinen Werth erhält. Haben soviel unwürdige Fürsten sich selbst Statuen errichtet, so werden doch diese ihnen darum nicht Denkmale des Ruhms. Die hingegen, so dem grossen Antonin der Senat und das Volk errichten lassen, bleibt uns immer ein edles Denkmal dieses geliebten Fürsten, wenngleich ein Ludwig XV sich selbst eine ähnliche gestellt: und das beste Andenken des Helden bleibt immer Er selbst.

Auch wollen Ihro Majestät, dass diese Statue im römischen Kostum ausgeführt werde: aus dem ganz simplen Grunde, weil unsre zusammengeflickte faltenlose Kleidung alles Karakters entblösst, die menschliche Gestalt, hauptsächlich in Vergleichung mit dem in seiner Nacktheit prangenden Pferde, zu sehr herabwürdigt; und im Gebilde dem Auge nichts als einen glatten klumpen Erz darstellet.

Da nun auf unsres gnädigsten Königs Allerhöchstem Befehl alle Künstler des Landes aufgefordert worden, zu diesem Werke Modelle einzuliefern, so habe auch ich nicht ermangeln wollen, meine Meinung, wann sie gleich nur den unerheblicheren Theil: die Dimensionen und das Fussgestell betrifft, aufzusetzen: da die Gegeneinanderstellung verschiedener Meinungen oft viel zu richtiger Beurtheilung beitragen kann.

Wenn ich den zu diesem Denkmahl bestimmten Platz aufmerksam betrachte, so scheint mir, dass das merkwürdigste Gebäude desselben, und welches immer am meisten in die Augen fällt: das Theater nehmlich, welches der grosse Friedrich Apollon und den Musen geweihet, sehr natürlich, und gleichsam von selbst, die Dimensionen dieses Denkmahls an die Hand giebt. Ich glaube nehmlich, dass die Erhöhung des Pferdes über den Erdboden, oder die Höhe des Fussgestelles, der Haupttreppe jenes Gebäudes gleich sein müsse, so dass die Statue mit diesem schönen Portikus in eine Linie zu stehen komme. Dies Maass wird an die sechszehn Fuss betragen, da aber der Platz in der Mitte etwas vertieft ist, so müsste man ihn um so viel erhöhen, dass benanntes Maass herauskäme. Die Statue selbst mit ihrer Plinthe darf billig keine geringere Höhe haben, doch in Erwägung, dass sie so weit von allen Gebänden entfernt, und also ganz gegen die Luft steht, welche durch ihr starkes Licht den Umfang der Gegenstände verkleinert; so würde ich ihr eine Höhe von zehtzehn Fuss bestimmen.

Das Fussgestell soll nach Ihro Majestät Höchst eigener Angabe aus den härtesten einländischen Steinen errichtet werden, welche sind Granit, Porphir und Basalt. Letztere Steinart würde ich verwerfen, wegen ihrer zu schwarzen Farbe. Ich weiss zwar wohl, dass dunkle Gegenstände grösser erscheinen, allein dies zu bewirken, sind sowohl Granit als Porphir hinlänglich dunkel, da sie überdem noch im Grad ihrer Färbung dem Bronze näher kommen, als der im Polit so schwarze Basalt.

Man wähle aber, welche Steinart man wolle; so darf eben darum das Fussgestell nicht mit Basreliefs ausgeschmückt werden; weil es dadurch ein zerstückeltes Ansehn bekommt, und diese Basreliefs, wenn sie von Bronze sind, eine düstere, von Marmor aber, eine bunte und folglich kleinliche Wirkung thun. Der Würfel desselben sei demnach ein schlichtes Parellelopipedon mit glatten Seiten; und eine schöne Inschrift, von einem berühmten Dichter verfertiget, sei alle Verzierung desselben. Die Karniese oben und unten sind nicht zu stark, und aus wenig aber stark gezeichneten Simsen zusammengesetzt, damit die Profile in so dunkler Materie nicht verworren ausfallen. Auf diese Weise wird der Vorsprung derselben, ohne überladen zu sein, doch eine starke Wirkung thun, und der Würfel wird um so grösser in die Augen fallen, je grösser das Verhältniss desselben zu seinen Karniesen ist. Der Sockel dieses Fussgestelles sei mit einem Sitz, etwa von grauen Marmor umgeben, worauf das Volk im Schatten des Helden, und unter seiner segnenden Hand ausruhen könne, wenn es sich hierher versammlet, sein Andenken zu feiern. Endlich ruhe das ganze auf einem Grundbau, welcher wegen der grossen Last, die er zu tragen hat, einen merklich grössern Plan machen muss, als das Fussgestell selbst; und in Gestalt einer Stufe über den Erdboden emporragen mag.

Dies wäre meiner Meinung nach, die ganze Anordnung des Fussgestelles, wie ich es auch zu dem Modell des Herrn Professor Karstens in Gips ausgeführt habe. Alles was man schönes noch hinzudichten könnte, würde, glaube ich, nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit von dem Hauptgegenstande, welches die Statue ist, abzuwenden, und folglich den wahren Kennern nur ein Aergerniss sein. Denn das Fussgestell, welches doch nie für sich selbstständig, sondern immer dem darauf gesetzten Monument untergeordnet ist, wird dann schön sein, wenn es leicht und simpel von Form, den darauf gestellten Gegenstand in der ihm nöthigen Erhöhung, das heisst: in dem gehörigen Gesichtspunkt dargestellt. Aber sobald es dieses nicht thut: oder mit Zierrathen überhäuft ist, die gleich vorzüglich in die Augen springen, so ist es verfehlt, welches man an allen unseren Fussgestellen bemerken kann.

Uebrigens hat dieser geringe Aufsatz keine andere Absicht, als nur nach Vermögen mich der Pflicht des Gehorsams gegen jene Königliche Aufforderung zu entledigen.

Geschrieben im April 1791. J. C. Genelli, Architekt.

So weit die Ansicht eines Mannes, der, ungeachtet des ihm eigenthümlichen Talentes, ganz seiner Zeit angehörend, eben nur aus ihr herausschreiben konnte, weshalb wir weit davon entfernt sind, mit ihm über die namentlich am Schlusse des Aufsatzes so bestimmt ausgesprochenen Meinungen zu rechten.

(Fortsetzung folgt.)

Kupferstich.

Portrait des Bildhauers Chr. Rauch. Nach dem Lichtbilde von H. Biow, gestochen von Ed. Eichens. Leipzig, Rud. u. T. O. Weigel. Pr.: 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Natur legt oft bedeutende Menschen hässlich von Gestalt und unbedeutende schön an. Aber der lebendige Geist, der hinter Stirn und Auge sich sein Haus für das Leben auszubauen pflegt, wirkt hier ausgleichend und verbessert den Irrthum, denn wo er die Formen durchdringt, fühlen wir uns angezogen, und bleiben kalt, wo er fehlt, weil mit dem sinnlichen Auge allein kein Gebildeter sieht. Bei dem Manne, den dies Portrait darstellt, scheint die Natur recht wohl gewusst zu haben, dass sie Einen bildete, der später bei ihr einen Lehrkursus im Formen durchzumachen gedachte, und damit der Schüler sie nicht später meistere, befliss sie sich, diejenigen Linien und Wölbungen, die, von dem mit ihr im Einklange arbeitenden Geiste unterstützt, bei den Zeitgenossen das Urtheil hervorgerufen, dass die persönliche Erscheinung des Künstlergreises mit zunehmendem Alter nur noch gewonnen habe. Dazu stattete sie ihn mit einer rüstigen Kraft aus, welche, wie bei jenen ruhmreichen griechischen Künstlern, ebenfalls nur Wachsthum und keine Abnahme zu kennen scheint. Denn sie wollte, dass er tausenden von Centnern Erzes und ganzen Strekken todten Gesteins Leben einhauchen sollte. Und in der That hat sein Fleiss eine ganze Welt von Gestalten geschaffen. Was für ein Reich möchte das geben, wenn ein Prometheus ihr gebundenes Leben wieder anfachte. Allein die Büsten des Meisters würden eine ganze Walhalla füllen. Rauch's Meissel ist indess hauptsächlich der Geschichte gewidmet. Er wurde der epische Erzdichter des Freiheitskrieges und des siebenjährigen Krieges, und dass der Held des Letzteren nicht seinen Homer gefunden hätte, darüber können die Manen des grossen Friedrich nicht klagen. Hält der Künstler dabei in seinen Darstellungen auf historische Treue, so ist diese doch stets von dem Idealen durchdrungen, und er hat noch immer Ueberschuss genug gehabt, um in Aufgaben rein idealer Natur seine Meisterschaft darzulegen. — Doch wir wollten sein Bild betrachten: Mit wahrem Vergnügen muss der Stecher dem Bau dieser Züge nachgegangen sein, in denen sich bewusste und unermüdliche Bild-

nerkraft mit Ebenmaass und in kühner Wölbung wohnlich eingerichtet hat. Es ist ihm auch untadelhaft gelungen, in den mannigfaltigen und doch so harmonischen Linien des Gesichts den festen und majestätischen Ausdruck wiederzugeben, den wir an dem stattlichen Manne zu sehen gewohnt sind. Das Silberhaar, das hier auf dem Bilde etwas mähnenhaft fällt, hätten wir etwas leichter im Fluss gewünscht, denn in der Wirklichkeit umspielt es, wie reich es auch noch immer ist, das — wir möchten sagen — bronzene, frisch rothe Antlitz wie flüchtiger Marmorstaub. Die Haltung des Kopfes und der sichere Blick, so wie der Ton des Ganzen, sind sehr gelungen zu nennen. — Was nun aber das Beiwerk anbetrifft, so würden wir dem Künstler eine Veränderung der daguerreotypischen Vorlage nicht übel genommen haben. Man kann hier fast mit Lessing sagen: „Nicht so redlich, wäre redlicher" oder wenigstens: nicht so wirklich, wäre wahrer gewesen. Uns fiel dabei ein, dass wir uns nur den Kopf herausschneiden möchten. Nicht als ob bei diesem Bilde der Rest so gar unleidlich wäre, aber ich glaube oben, weil man vor einem Bildhauer steht, an dem die Natur sich auch als einen solchen erwiesen hat, so denkt man unwillkürlich an den zu diesem Kopfe gehörigen Gliederbau, und da kommt denn der nicht in den glücklichsten Linien hängende Rock, wenn wir ihm auch noch die Frackform vergeben, bedeutend zu kurz, abgesehen davon, dass man Rauch's stattliche Figur im Atelier nur stehend zu sehen gewohnt ist, — während er hier in etwas verschränkter Stellung sitzt. Beim Stehen wären diese unteren Partieen dem unverständigen Instrument, das die näher liegenden Theile, die in diesem Falle keine Uebertreibung vertragen, stets verhältnissmässig zu gross erscheinen lässt, ferner gerückt worden und also mehr mit dem Ganzen in Uebereinstimmung gekommen.

Doch da die Hauptsache durch ihre vorzügliche Behandlung erfreut, so ist dieses Bild gewiss Vielen eine sehr willkommene Festgabe. **Fr. Eggers.**

Farben-Steindruck.

Erinnerung an den 9. October 1850. Gedenkblatt an das Enthüllungsfest der Bavaria. Von Herwegen. Preis: 2 Fl.

Das Fest der Enthüllung der Bavaria in München, wie es im Verein von Künstlern und Gewerbtreibenden angeordnet und unter allgemeiner Theilnahme gefeiert worden, bezeichnet einen Ruhepunkt, man kann in gewisser Beziehung sagen, einen Abschluss der vom König Ludwig begründeten Kunstthätigkeit. Abgesehen daher von der sinnigen Anordnung desselben, verdiente es ein Gedenkblatt für Alle, die es erlebt, wie für die, welche der bezeichneten Thätigkeit mit Theilnahme gefolgt. Maler Herwegen hat es übernommen, dies Gedenkblatt zu fertigen, es liegt — auf Stein gravirt und bunt gedruckt — fertig vor uns und soll den Freunden der Kunst in diesen Zeilen bestens empfohlen werden. Das Blatt ist 2 Fuss hoch, 1½ Fuss breit und in 9 Felder getheilt, von denen das mittlere die Festrede von A. Teichlein enthält. Die Abtheilung darüber nimmt Bavaria mit der Ruhmeshalle ein, im Vordergrund der Festwagen der Künstler mit dem Ehrenmonument des Königs. Die Abtheilungen zu beiden Seiten bezeichnen sodann das Motiv der Anordnung beider Reihen, rechts für die Gewerbe, die für Produkte, links für diejenigen, die für Fabrikate sorgen. Zuoberst rechts gruppiren sich die Festwagen der Gärtner und der Melber mit ihren Leuten und den Blumen- und Fruchtpyramiden, den Garben und Mehlsäcken; darunter die Metzger und Bäcker mit den hochgethürmten Aufsätzen von Schinken und Würsten, von Broten und Bretzeln; darunter sodann die Bierbrauer mit dem Riesenpokal und die Gastwirthe in der grünen Laube. Auf der anderen Seite zuoberst und zunächst den Künstlern stehen die Schreiner mit ihrem grossen Himmelbett und die Drechsler mit dem Riesenspinnrad; darunter folgen die Weber mit dem verzierten Webstuhl und die Wagner und Hufschmiede mit Rad und Hufeisen von Haushöhe; zuunterst stehen die Arbeiter in Leder mit dem Schuh und Handschuh der Bavaria und den Gewerksprüchen, und die Messer- und Waffenschmiede mit dem Riesenschwert in der eisernen Faust. Die ganze Breite des Blattes unter den bis heraufgeführten Abtheilungen nehmen die Baugewerke ein, die Schlosser mit ihrem gewaltigen Löwen, die Hafner mit ihren Fabrikaten aus gebrannter Erde, die Zimmerleute im aufgerichteten und gehobenen Dachstuhl, die Maurer mit dem grossen Modell einer sinnreichen Gewölbekonstruktion, die Steinmetzen mit einem gothischen Giebel, die Dekorationsmaler mit und in ihrer romanischen Loggia; dazu die Haidhäuser Arbeiter mit ihrem geschmackvoll aufgebauten Handwerkszeug und die Bürger der Au mit dem Alles überragenden Modell ihrer Kirche. — Die Darstellung zu beleben ist der Moment des Schlusses der Festrede gedacht, wo alle Versammelten dem König Ludwig „Lebehoch!" rufen. Die Zeichnung ist mit vielem Geschmack entworfen und mit grossem Geschick ausgeführt, und giebt bis selbst auf die vielleicht auf lange Zeit zum letzten Male fröhlich wehenden deutschen Fahnen und Wimpel ein vollständiges Bild des schönen Festes und bezeichnet namentlich recht anschaulich seine Hauptbedeutung: Verbindung von Kunst und Handwerk zur Hebung des letzteren und dadurch des Wohlstandes und der Bildung im Allgemeinen. **ef.**

Zeitung.

† Berlin, im Mai. In der Werkstatt Rauch's wird an dem Modell zur Statue von „York v. Wartenburg" gearbeitet, dem mit Gneisenau schon lange eine Stelle neben der Bildsäule Blücher's auf dem Opernplatze bestimmt war. Nach der Skizze steht der Held in einem Kriegsmantel da, der die reiche Uniform nur halb bedeckt. Mit der linken Hand seinen Degen fassend, legt er die Rechte über den Griff dieser ultima ratio, welche zur Anwendung zu rufen seine hohe Aufgabe war. — Noch sahen wir eine Skizze zu einer schon vor längerer Zeit vom Könige bestellten Gruppe: „Moses auf dem Hügel im Gebet mit aufgehobenen Händen, während der Schlacht gegen die Amalekiter". Nach den Worten der Schrift:

Und dieweil Mose seine Hände empor hielt, siegete Israel, wenn er aber seine Hand niederliess, siegete Amalek.

Aber die Hände Mose waren schwer; darum nahmen sie einen Stein, und legten ihn unter ihn, dass er sich darauf setzte. Aaron, aber und Hur unterhielten seine Hände auf jeglicher Seite Einer. Also blieben seine Hände steif, bis die Sonne unterging.

Prof. Dir. Waagen ist in diesen Tagen, vom Ministerium des Unterrichts abgeordnet, nach London gegangen, um als Mitglied der Jury für die auf der Ausstellung befindlichen Kunstwerke in die Zollvereins-Commission einzutreten. — Auch der Dr. E. Förster in München wird im Auftrage seiner Regierung im nächsten Monate in die grosse Ausstellung reisen.

H. W. Berlin, im Mai. Am Montag den 19ten fand hier die Feier des Stiftungsfestes des Künstlervereines, in herkömmlicher Weise, in Tivoli, zugleich als Feier des zehnjährigen Bestehens, statt. Die drei bekannten Künstlerfahnen schmückten

den Perron. — Diesem gegenüber inmitten des runden Platzes war zur Dekorirung des Raumes ein 30 Fuss langer und entsprechend hoher ionischer Tempel, auf drapirter Felsgrotte stehend, errichtet. (Der Tempel vom Architekten Hahnemann entworfen, gemalt von den Malern Richter, Amberg, F. Weiss u. a.) Beim Eintritt in das Lokal wurde Jedem ein grosses, von L. Burger höchst launig componirtes und mit geistreichen Strichen auf Stein gezeichnetes Festprogramm eingehändigt. Das Aufsteigen eines grossen Luftballons kündigte die Eröffnung des Festes an. Trotz des schwankenden Wetters war es sehr zahlreich besucht (an 200 Personen) und fast alle hier bestehenden Vereine durch Mitglieder vertreten, insbesondere der ältere Künstlerverein, der Architektenverein, die Kunstgenossenschaft, der literarische Sonntagsverein u. s. w. — Den Anfang machten Spiele und Belustigungen im Freien: Bolzenschiessen, Ballwerfen, Ringstechen, Binsenkampf, Wettrennen und was sonst Harmloses und Heiteres erdacht werden kann. In der unter dem Tempel befindlichen Grotte wurde eine vom Maler Moser verfasste Travestie einer griechischen Tragödie in Pantomime aufgeführt, deren bettelhaft zusammengestoppeltes antikes Costüm, das mit modernen Leibröcken abwechselte, wie die ins Griechische übertragenen berliner Redensarten, grosse Heiterkeit hervorrief. Ein anspruchsloses aber geschmackvoll arrangirtes Feuerwerk, welches, vor dem Tempel abgebrannt, diesen mehrseitig beleuchtete, war das Signal zum Abendessen. Bevor das Festmahl seinen Anfang genommen hatte, trug der zeitige Präsident des Vereins, Maler Ewald, ein sehr sinniges einleitendes Gedicht vor. Hierauf wurden die Liederbücher vertheilt mit besonderen für den heutigen Abend verfassten Gedichten von den Malern v. Blomberg, J. Moser, Hartmann. — Die sehr ansprechend componirte Tischkarte war vom Maler Heidenreich radirt und enthielt sinnige Anspielungen auf die zehnjährige Dauer des Vereins. Sie wurde auf sehr geistreiche Weise erklärt. Es folgten mehrere Vorträge launigen Inhalts: vom Prof. Lüderitz, Löwenstein u. A., so wie kleinere Vorträge und Toaste.

Berlin, im Mai. Die Hebung der Friedrichsstatue geschah mittelst vier eiserner Schraubenwinden. Das Erzbild allein wiegt 286 Centner, und mit dem dasselbe umgebenden Holzgerüste 366 Centner.

Bei der am 4. Juni im Saale der Sing-Akademie zu Ehren Rauch's von der Akademie der Künste zu veranstaltenden Feier wird auch die colossale Büste des gefeierten Künstlers, welche sein Schüler Berges anfertigte, aufgestellt werden. Es wird dabei eine, zur Verherrlichung Rauch's von Kopisch gedichtete und von Meyerbeer componirte Hymne zur Aufführung kommen.

Am 20. d. Mts., dem Geburtstage Gottfried Schadow's, wurde demselben auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhof, vor dem Oranienburger Thor, wo dessen irdische Ueberreste neben denen anderer berühmter Männer, wie Schinkel, Hegel, Fichte, Gans, Buttmann etc. ruhen, ein einfaches, aber würdiges Grabdenkmal errichtet, welches seine nächsten Anverwandten nach einer Zeichnung Hitzig's haben anfertigen lassen. Dasselbe besteht in einem, von Müller polirten schwarzen Granitpfeiler, auf welchem sich eine von Rietschel in Dresden modellirte und von Wolf in Bronzeguss ausgeführte Statue des verstorbenen Schadow befindet. Die Verzierungen am Granitpfeiler sind ebenfalls in Bronze von Wolf trefflich ausgeführt. (B. N.)

London, im April. Der Bildhauer John Steele ist mit der Ausführung einer Marmorstatue für Lord Jeffrey, welche in der grossen Halle des Parlamentsgebäudes aufgestellt werden soll, beauftragt worden.

Paxton, der Architekt des Krystallpalastes, ist aufgefordert worden, den Plan und Kostenanschlag zu einer Glasbedachung der königlichen Börse zu entwerfen und soll eine Zeichnung eingereicht haben, die dem Dache des Kreuzflügels von dem Ausstellungsgebäude ähnlich ist. (Art. J.)

Novitätenschau.

Das Denkmal König Friedrichs des Grossen in Berlin. Mit 40 Abbildungen in zwei Ausgaben. Die Zeichnungen sind unter Rauch's Leitung von L. Burger und Naw ausgeführt und vom Prof. Unzelmann in Holz geschnitten. Berlin, bei Decker. — Preis der Prachtausgabe in Oliphant-Quarto-Format auf starkem feinsten Kupfer-Velin-Papier, reich gebunden mit Goldschnitt: 5 Thlr. 20 Sgr. Die andere Ausgabe auf einem Bogen f. Kupfer-Velin-Papier im Oliphant-Octav-Format mit den Abbildungen der Prachtausgabe kostet 5 Sgr.

Die Soldaten Friedrichs des Grossen von Ed. Lange. Mit 30 colorirten Blättern und einem Frontispice nach Originalzeichnungen von Ad. Menzel. Lief. I. Preis: 8 Sgr. Berlin bei Gropius. Das Werk erscheint bis zu Ende dieses Jahres vollständig in 30 Lieferungen.

Geschichte Friedrichs des Grossen, Volksbuch von Fr. Becker. Mit dem Standbilde Friedrichs von Rauch und anderen Holzschnitten. Berlin, Verlag der Vereinsbuchhandlung. Preis: $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Zur Erinnerung an Friedrich den Grossen. Mit einem Kupferstich, das Monument vorstellend, nach einer Zeichnung von Meyerheim, gestochen von J. Doherty. Berlin, Nicolai'sche Buchhandlung. Preis: 6 Sgr.

Denkmal Friedrichs des Grossen. Nach einer Zeichnung von Meyerheim in Stahl gestochen von Doherty in Paris. Plattenrand $3\frac{1}{2}$ Zoll und 5 Zoll. Berlin, Gropius'sche Kunsthandlung. Preis: $2\frac{1}{2}$ Sgr.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 23. Sonnabend, den 7. Juni. 1851.

Die Enthüllungsfeier des Denkmals Friedrichs des Grossen.

Ganz Preussen, kann man wohl sagen, strömte in die Residenz, um Zeuge zu sein der endlichen Verwirklichung eines so lange und lebhaft genährten Wunsches, welche gerade 111 Jahre nach der Thronbesteigung des gefeierten Heldenkönigs erfolgte. Es darf nicht Wunder nehmen, dass besonders das Heer, eines der wichtigsten Werkzeuge der Thaten des grossen Monarchen, sich besonders lebhaft an dem Feste betheiligte und demselben das eigenthümliche Gepräge gab. In langen Reihen, in allen Waffengattungen zu Pferde und zu Fuss, auch mit seinen Geschützen und in den mannigfaltigen, meist sehr glänzenden und kleidsamen Kostümen war es zu beiden Seiten der aneinanderstossenden weiten Räume des Opernplatzes und des Lustgartens aufgestellt. Die Linden hinunter stellten sich die mit Musik aufziehenden Gewerke auf, auf der Opernhaustreppe die Abgeordneten der Schulen.

Das Denkmal war durch ein gegen den Himmel offenes Zelt, dessen mit einem Kranz von Adlern und Namenzügen und anderm Ornament bemalte Wände von vier bekränzten und bewimpelten Stangen gehalten wurden, den Blicken verdeckt. Die vier Pfeiler dagegen, mit den Statuen der Vorfahren des grossen Friedrich und mit grau in grau gemalten Darstellungen aus ihrer Geschichte geschmückt, waren schon in der Frühe enthüllt und standen selber wie erwartend hinter dem verhängten Bilde ihres grossen Nachkommen. Zunächst um dasselbe gruppirten sich die unter klingendem Spiel herbeigebrachten Fahnen und Standarten, die von der Armee zum Feste deputirt waren. Weiter wurde es von drei Kriegergenerationen eingeschlossen. Links sassen auf reihweis gestellten Feldstühlen in einfach militairischer Tracht die Veteranen, die noch unter dem alten Fritz gedient hatten, so wie das Invalidenbataillon, — Repräsentanten der Vergangenheit. Die ältesten zwei von jenen Greisen waren der eine 106, der andere 102 Jahre alt; auch bemerkte man einen 85jährigen in seiner alten, der Zieten'schen, Husarenuniform. Elf höhere Offiziere waren dabei, unter ihnen der greise Graf Zieten, Sohn des berühmten Husarengenerals, den Friedrich der Grosse aus der Taufe gehoben. Rechts stand des Heeres Zukunft, die jugendlichen Gestalten des Cadettencorps. Zwischen beiden Gruppen hinter dem Denkmal aber die Leibkompagnie des ersten Garderegiments in männlicher Kraft mit jenen vorne blank beblechten, hinten scharlachrothen, hohen und spitzen Mützen, die sie seit der Zeit des Vaters von Friedrich dem Grossen tragen, der dies Regiment stiftete und mit seiner Passion für grossgewachsene Männer zu kompletiren pflegte.

Nach den drei einleitenden Kanonenschüssen nahte sich nun vom Schlosse her unter dem Geläute der Glocken der feierliche, volle und vom Glanz der Uniformen und Amtstrachten mannigfaltige und malerische Festzug. Voran schritt, geleitet von der Kommission der Enthüllungsfeier und umgeben von den bei der Ausführung und Aufstellung des Denkmals beschäftigt gewesenen Künstlern, Werkmeistern und Gehülfen — der Meister Rauch, im einfachen schwarzen Gewande, geschmückt mit dem Ehrenzeichen des Civilverdienstordens, dem seit dem Vorabend des Festes der Stern des rothen Adlerordens hinzugefügt war. Ein allgemeiner Jubelruf, das Wehen der Tücher und das Schwenken der Hüte begleitete seine Schritte und wurde von ihm mit freundlichen Grüssen nach allen Seiten hin erwiedert. Den ferneren Zug bildeten die Generalität, die Staatsminister, die Geheimen Räthe, die Geistlichkeit, die Deputationen der verschiedenen Ministerien und der von denselben ressortirenden Behörden der Akademieen, Universitäten, der Polizei etc. etc., die Vertreter der verschiedenen Provinzen, die Korporationen, die Deputirten der patriotischen und gemeinnützigen Vereine, sowie der Schützengilden in ihren Uniformen, die Deputationen der Gewerke.

Der Prinz von Preussen, der die Aufstellung der Truppenmassen geleitet hatte, ritt dem Künstler entgegen und reichte ihm zur Begrüssung die Hand. Die Elemente des Festzuges gruppirten sich zu beiden Seiten des Platzes vor den Truppen-Spalieren. Jetzt traten die anwesenden fürstlichen Damen auf den Balkon des unfern des Denkmals gelegenen Palastes des Prinzen von Preussen hervor, während sich die prinzlichen Hofstaaten herunter begaben und sich dicht neben dem Denkmal aufstellten. Auf's Neue war nun der weite Platz frei. Es ertönte der Marsch Friedrichs des Grossen zum Zeichen der Ankunft des Königs. Derselbe erschien zu Pferde in Generalsuniform, mit dem Bande des schwarzen Adlerordens, an der Spitze eines zahlreichen Gefolges, in welchem sich die königlichen Prinzen, sein Neffe: der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, die Herzöge von Braunschweig und von Genua, der Erbprinz von Dessau und andere fürstlichen Gäste befanden. Ein Hurrah begrüsste ihn. Er ritt bis vor das Monument, zog nach einer kurzen Rede des Ministerpräsidenten von Manteuffel

den Degen, kommandirte den Truppen das Gewehr zu präsentiren und — Tausende von Stimmen, der Donner der Geschütze, die geneigten Standarten, das Geläute der Glocken, die schmetternden Klänge des Hohenfriedberger Marsches begrüssten das im Nu in der Sonnenpracht des Tages enthüllt stehende Statuengebäude; dem hellen Aufjauchzen des Staunens und der Freude folgte eine feierliche Stille der stummen Bewunderung und des Genusses dieses imposanten Anblicks. Klar und feierlich strömte der helle Gesang von dem hinter der Statue aufgestellten Domchor her durch die Reihen der Tribünen; der ernste Schall der Posaunen begleitete ihn. Man betete den Choral: „Nun danket Alle Gott". — Nach Beendigung des Gesanges redete der König das Heer und sodann den Oberbürgermeister der Stadt an. Dann wendete er sich zu dem Meister Rauch, den er wiederholt die Hand drückte und drei nach eigener Anordnung in Gold, Silber und Bronze geprägte Denkmünzen, die sich auf die Enthüllungsfeier beziehen, überreichte. Ein lebhafter Jubelruf der Zuschauer begleitete diese Aeusserung der Anerkennung. Später wurde der Künstler in den Pallast des Prinzen von Preussen zu den fürstlichen Damen gerufen. Freudiger Zuruf und Grüsse begleiteten ihn dahin. — Ueber eine Stunde dauerte nun der unter fortdauernder Musik der sich ohne Unterbrechung abwechselnden Chöre stattfindende Parademarsch der Truppen, Infanterie, Cavallerie, Geschütz u. s. w. Alle Waffengattungen kamen auf die Bühne, in ihren verschiedenen glänzenden und zum Theil sehr geschmackvollen Uniformen. Fast eben so lange dauerte das ebenfalls unter Musik vollzogene Vorüberziehen der Gewerke mit ihren Fahnen und oft sehr kunstreichen und zierlichen Insignien, der Schützengilden und Vereine. Unter den ersteren erregten allein die Fischer den lauten Beifallruf des Publikums wegen ihres hübschen Costüms und der kunstreich gefertigten Embleme ihres Berufes, ein Beweis, dass dem schaulustigen Auge der heitere Schmuck beim Feste Bedürfniss ist; sie trugen baldachinartig ein grosses glitzerndes Netz mit vergoldeten Fischen darin, Ruder, Hecht- und Aalspeere, flatternde Bänder an den Hüten u. dergl. Alle andern Gewerke hatten ihrem Costüm kein eigenthümliches Gepräge gegeben. Schade, dass diese schöne Sitte zu schwinden scheint und der gleichmässige Frack und schwarze Hut die gefälligere und charakteristische Tracht verdrängt, welche der Beruf so natürlich zu schaffen weiss. Wir bemerkten nur wenige im bunten Costüm dazwischen gestreute Fahnenschwenker, die aber das althergebrachte Fahnenspiel noch sehr gut zu üben wussten. Am wenigsten festlich sah ein hiesiger patriotischer Verein „der Treubund" aus, welcher, mit schwarzen und weissen Fahnen und Zeichen und schwarz und weiss gekleidet, einem Leichenzuge glich. Wenn auch die Landesfarbe für die Fahnen das einfache Schwarz und Weiss gebietet, so sollte man doch im übrigen bei solchen Gelegenheiten die heitere Pracht der Farben nicht gegen die traurige Einförmigkeit weggeben, welche nur die eigensinnige Mode für die Farbe des Festes erklärt hat.

Der ganze Verlauf des Festes wurde, durch die Anordnungen der Commission, an deren Spitze Hr. v. Olfers stand, zu einem grossartigen, prachtvollen Schauspiel. Auch die Schnelligkeit und Präzision, womit alle näheren Vorbereitungen in wenigen Tagen beschafft wurden, kann nicht genug gerühmt werden. Die obere Leitung hatte hier der Hofbaurath Strack, von dem auch die Entwürfe zu den vier improvisirten 50 Fuss hohen Pfeilern hinter dem Denkmal herrühren. Wir erwähnten schon früher, dass dieselben folgende 10 Fuss hohe Statuen tragen: Albrecht der Bär, von Dankberg, Friedrich I, Churfürst, von Afinger, Friedrich I, König, von Stürmer, Friedrich Wilhelm I, von Dankberg. Nach drei Seiten hin und in 2 Reihen (oben und unten eine) sind die Pfeiler mit geschichtlichen Darstellungen geziert, welche theils von Kolbe theils von Stürmer entworfen sind. Von Letzterem ist Composition und Ausführung des Churfürstenpfeilers.

Sehr vollkommen gelang der Akt der Enthüllung selbst. Wie durch Federdruck rauschten die schweren Zeltwände herab und waren sofort wie von der Erde verschlungen; denn man hatte es so eingerichtet, dass die Hülle, so bald sie lag, von einer niedrigen und mit Laubwerk reich verzierten Befriedigung völlig verdeckt wurde.

Abends war bei allgemeiner Illumination der Stadt auch das Denkmal durch zwei grosse Büschel von Gasflammen tageshell beleuchtet, welches einen grossartigen Anblick gewährte.

Am selbigen Tage dieses Festes waren auch zwei Bronzegruppen von dem eben heimgegangenen Tieck auf den beiden Treppenwangen des Schauspielhauses in aller Stille enthüllt worden. Sie stellen dar einen Flötenspieler auf einem Löwen und einen Leyerspieler auf einem Panther reitend. Wir müssen es ein grosses Unrecht gegen den verstorbenen Meister nennen, dass man versäumt hatte, auch diese neue Zierde eines unserer schönsten Gebäude am Abend würdig zu beleuchten.

Fr. Eggers.

Kunst und Alterthum in Salzburg.

In der weiten österreichischen Monarchie verursachte nicht leicht ein Beschluss der Ministerien einen so wohltätigen Sonnenblick auf dem Gefilde der Kunst und Wissenschaft, als der in Betreff der Durchforschung und Erhaltung der Baudenkmäler und überhaupt kunstvoller Alterthümer. Die Aufträge, welche hierüber die Bauämter sämmtlicher Kronländer von dem Ministerium der öffentlichen Bauten erhielten, wurden meistens mit grösster Bereitwilligkeit entgegengenommen; leider fehlte aber diesen ministeriellen Wünschen die durchgreifende Exekutivgewalt. Die noch schwankende Willkür der freien Gemeinde und vorzüglich der freien Kirche wird ohne diese unerlässliche Exekutive stets hemmend auf die Pläne dieser wohlthätigen Staatsanstalt einwirken. Trotz allen Wünschen und trotz aller Ueberzeugung von der bedeutsamen Folge dieser Pflege, entschwindet der jungen Freiheit der Gemeinsinn, wenn es sich darum handelt, monumentale Zwecke in unsere Sphäre einzuführen. Die Kirche, wie die Gemeinde, folgt noch immer Einzelnen, deren rege Phantasie die Glieder der Berathung allzuleicht hinreisst, unbedacht, ob mit derlei Neuerungsvorschlägen ein Fortschritt oder ein bleibender Nutzen für das Allgemeine erzielt wird.

Den beauftragten Baubeamten ist daher kein Einfluss an die Hand gegeben, dieser oder jener Neuerungssucht nach den Grundsätzen der Kunstanforderungen Einhalt zu thun, demnach man mit gespannter Sehnsucht dem Augenblick entgegensieht, in welchem das Ministerium sich entschliessen wird, Männer von erprobter Kenntniss als Conservatoren in den Kronländern anzustellen. Zwar haben uns Wiener Blätter das Bedenken zur Kenntniss gebracht, dass gegenwärtig das Ministerium nicht in der Lage sei, Männer von hinlänglicher Capacität und ausdauerndem Eifer für solche exponirten Punkte aufzufinden, worauf ganz beruhigend zu entgegnen ist, dass eben solche exponirte Kräfte die Ersten waren, welche, fern von allem wissenschaftlichem Verbande, leider veranlasst durch die himmelschreiende Verwahrlosung, in welcher kunstvolle Alterthümer sich befanden, zur Aufklärung, Aufnahme und Erhaltung sich bereitwilligst herbeiliessen. Erst nachdem Innsbruck, Klagenfurt und Salzburg Forschungen und Zeichnungen über ihre heimatlichen

Schätze durch den Druck veranlassten, folgte Wien durch Anregung des Architekten und Malers Ernst. — So wie diese ausgezeichneten Blätter aus Oesterreich unter der Ens ungeachtet all des vielseitigen Interesses, ungeachtet der Liebe und Sorgfalt, mit welcher sie ausgeführt sind, in Wien wenig Anklang im Kunsthandel erlangten, da Zeit- und Mode-Verhältnisse das kauflustige Publikum auf Gegenstände von heterogenster Art hinleiteten, so war auch nicht zu erwarten, dass die Leistungen einzelner Kunst- und Alterthumsfreunde in den Provinzen nur einigermassen entschädigend anerkannt werden konnten.

Die Zeit der Revolution hat auch den letzten Faden abgerissen, bis jetzt, bei etwas heiterer Aussicht in die Zukunft, derselbe wieder aufgefasst wird und manche gehaltvolle Fortsetzung erwarten lässt.

In Salzburg hat man sich gar manches, mitunter grossartige Projekt zur Aufgabe gestellt, welches nicht nur allein in's theoretische, sondern auch in's praktische Leben eingreifen soll. Das Wirken Einzelner durch die Presse und Einsicht auf dem Kunstverein hat uns aus jahrelangem Schlafe gehoben; allein es ist bis jezt nur Ueberraschung und Neugierde, was uns in das Reich der Projekte versetzte, nicht etwa die innere Ueberzeugung, dass es so und nicht anders sein muss, wenn anders unsere Nachkommen uns nicht groilen sollen, die ernste Zeit der zeitgemässen Saat verträumt zu haben. So wie die Ueberzeugung fehlt, gebricht es auch an der Kenntniss der allmähligen Entwickelung der Kultur. Man weicht den Grundsteinen der Bildung, der geistigen wie der körperlichen aus, man will nicht begreifen, dass Hochachtung für die Werke der Vorzeit uns in die Vorschule der höheren Bildung einführe, man ignorirt mit dreister Taubheit den untrüglichen Warnungsruf der Geschichte, der unparteiisch genug in's alltägliche Leben herübertönt.

Nach Vorschlägen von Künstlern und Kunstfreunden sollte mancher Verstümmelung an würdevollen Bauten und Kunstwerken Einhalt gethan werden; allein nicht nur, dass man zaudert, dies edle Werk der Barmherzigkeit baldigst in Angriff zu nehmen, man vergeht sich in neuem Irrthum, indem nie der zu behandelnde Gegenstand, sondern egoistisch stets der Behandelnde zur Hauptsache gemacht wird.

Vor Allem wollen wir bei dem vaterländischen Museum Carolino-Augusteum stehen bleiben. Was der verdienstvolle Minutoli für die preussisch-schlesische Provinz durch sein in alle Lebenssphären eingreifendes Institut sich erworben hat, solches Verdienst hat auch der Gründer unseres Museums, der Direktor V. M. Süss, nur mit dem Unterschiede, dass Letzterer wahrlich aus Nichts eine beträchtliche Sammlung zu Tage brachte, jetzt aber oft genug den bitteren Tadel der freien Gemeinde zu tragen hat, mit würdevoller und systematischer Aufstellung und Erhaltung der, wenn auch reich dotirten, Gemeindekasse eine drückende, ja sich stets vergrössernde Last aufgebürdet zu haben. Ein Glück, dass mit Vorbehalt unumschränkter Leitung der Gründer diese mühevoll zusammengestellte Sammlung zum Gemeindegute gemacht hat.

Der Gemeinderath hat nebst einem Vorstande ein Comité ernannt, wodurch die Interessen dieses vaterländischen Institutes möglichst gefördert werden sollen. Allein bisher haben diese Männer kein inniges Interesse für heimatliche Kunst und Wissenschaft an den Tag gelegt, im Gegentheil man weiset stets auf bessere Zeiten hin, als gelte es, eine Luxusauslage sich vom Halse zu schaffen; kurz, man will in Zukunft ernten, ohne jemals sich um die Saat gekümmert zu haben. So sei es denn zur Schande Salzburgs gesagt, dass nicht einmal das nöthige Lokal errungen werden kann, um die vielfachen reichlichen Erwerbungen aus allen Zweigen der Wissenschaft systematisch und anständig unterzubringen, obschon es an ausgedehnten und feuersicheren Räumlichkeiten nicht im geringsten gebricht, welche aber, als Eigenthum der Stadtgemeinde, zufällig als Schüttboden von dem Militär-Aerar gepachtet sind. Des Gründers Hauptaugenmerk, — sollte nur einigermaassen sein sechszehnjähriges Mühen und Streben seinen Landsleuten frommen, — muss durchaus auf eine systematische Aufstellung aller vorhandenen Gegenstände hinarbeiten.

Die zahlreichen celtischen und römischen Antiquitäten müssen von dem mittelalterlichen Kunstkabinette und von der Rüstkammer geschieden werden; wie auch der Dekadenz der Kunst und der Leistung der Gegenwart in der Pinakothek ihr eigener Platz angewiesen sein muss. Das Naturalienkabinet mit seinen weit verzweigten heimatlichen Schätzen, wo die grossmüthigen Beiträge des Kardinal-Erzbischofs Fürsten Schwarzenberg: eine grosse entymologische Sammlung, und die mineralogische des Bergrathes Mielichhofers aufgestellt sind, verlangt, — soll es fruchtbringend sein, einen weit ausgedehnten Raum; eben solche Räumlichkeit bedingt die bändereiche Bibliothek mit der kostbaren numismatischen Sammlung.

Der Eingang zu diesem Landes-Museum, der jetzt in dem tiefsten, schmutzigsten Winkel der Stadt sich befindet, kann von der entgegengesetzten Seite des grossen Gebäudes, nach so eben bewilligter Abbrechung einer düsteren hohen Festungsmauer, einen breiteren, bequemeren, anständigern Zugang aufs Einladendste darbieten.

Man hat erwartet, indem das Comité Schritte gethan hat, das Protektorat der hohen Gönnerin der Kaiserin-Mutter Carolina Augusta für dieses Institut zu erbitten, dass alsdann dem hohen Namen gemäss die geziemende Rücksicht hinsichtlich einer entsprechenden Ausstattung eifrigst getroffen werde. Jedoch weil zufällig der Gemeinderath für den Militär-Proviant keine tauglichere Stätte finden will, bleibt alles ernste Anstreben von Seiten des Direktoriums leider erfolglos, und so steht uns der Besuch der deutschen Land- und Forstwirthe bevor, ohne dass denselben anstatt eines dürftigen Magazins ein Landes-Museum gezeigt werden kann.

Von Seiten des Ministerium des Unterrichts wiederholen sich stets die gründlichsten Vorschläge, durch Gewerbs- und Realschulen die Volksbildung zu heben, allein sowohl der hiesige Gemeinderath, als auch unsere Handelskammer übersieht die Mittel, die eine emsige Biene an die Hand lieferte, ja man gönnt ihnen nicht einmal eine anständige Unterkunft. Wie kann nun die lernbegierige Jugend in dem zerstreuten Wirrwar sich zurechtfinden; welch erbärmlicher Eindruck wird ihr zurückbleiben, indem keine Wahl, keine Anordnung den Gegenstand aus der Alltäglichkeit hervorhebt. Wie ist ein freier edlerer Aufschwung des praktischen Lebens denkbar, wenn Alles das, was zum Exempel aufgestellt sein soll, sich nicht im besten empfehlbaren Lichte zeigen kann?

So wollen wir denn hoffen, dass eine baldige Einberufung der Landstände diesen Uebelständen vorgreife und auch Mittel schaffe, das nothwendige Decorum für dieses Institut behaupten zu können. — Diesen wohl sehnlichst erwarteten Landständen, denen bereits im Staatshaltereigebäude die alten Landschaftssäle für ihre Tagung eingeräumt werden, muss dann auch die Herstellung der erübrigten Bruchstücke der römischen Mosaikböden angelegentlichst ans Herz gelegt werden!

Durch eifrige Verwendung des Herrn Statthalters Grafen von Herberstein ist es kürzlich unserem Gemeinderath gelungen, diese bei Gelegenheit der Grundsteinlegung des Mozart-Monumentes im Jahre 1841 aufgefundenen Reste römischer Prachtliebe für das Museum Carolino-Augusteum von dem Kaiser als

Geschenk zu erhalten. Man hat diese zierlichen musivischen Gebilde in 155 Kisten, meist zu 5—4 und 4—3 Schuhen, verschlagen und in einem dumpfen Kellergewölbe der k. k. Winterresidenz unbeachtet durch volle 10 Jahre aufgeschichtet. In diesen Tagen hat der Conservator des Museums diese mit einer Gypsdecke verhüllten Tafeln in Empfang genommen und, ungeachtet aller sorgsamen Vorkehrung, ein Gräuel der Verwüstung entdeckt, welches bedeutenden Verlust an diesen abwechselungsreichen Verzierungen und figürlichen Darstellungen nach sich gezogen hat.

Diese 155 Tafeln wurden unter Leitung des damaligen Kreis-Ingenieurs aus der Erde gehoben, auf Gips gelegt und dann ohne eine ölige Zwischenlage mit einer schweren Gypsdecke übergossen. Nachdem diese Böden nach ihrer Erhebung durch regnerisches Wetter ganz durchnässt waren, mussten sie ohne erfolgte Trocknung zwischen den beiden harten Gypskrusten gänzlich ersticken. Wo demnach das Bindungsmittel der Steinchen nicht ganz vermorscht ist, dort ist häufig der Marmor ganz in mürben Kalk verwandelt. Ueberdies hatten die Kisten, worin diese Theile gelegt waren, keinen enggeschlossenen Boden, sonach durch den schweren Druck von oben die Masse leicht durchgedrückt und durch öfteres Hin- und Herschieben gänzlich aus ihrer Lage gerückt wurde. Auf diese Weise sind zwei lebensgrosse Brustbilder, mit Ausnahme eines Auges, gänzlich verloren gegangen, so auch eine Gruppe von zwei Kämpfenden, von der nur noch einige kleine Fragmente vorhanden sind. 51 Kisten sind somit dem gänzlichen Ruin anheimgefallen, 43 Kisten wären, wenn auch mit grossen Kosten, noch herstellbar, nur 44 Kisten sind wohl erhalten geblieben; jedoch ist in keinem Falle an eine Zusammensetzung nach der vom k. k. Kreiszeichner Flamischberger seiner Zeit erhobenen Zeichnung mehr zu denken, da eben unter den gänzlich zerstörten Tafeln die Verbindungsformen sich befinden. Zwei Tafeln mit Inschriften sind so ziemlich erhalten, am besten aber zwei mit figürlichen Darstellungen, welche bald nach der Herausnahme von der gefährlichen Gypsdecke befreit wurden.

Leider abermals ein trauriger Beleg für den Satz, dass man bei Aufbewahrungen von Alterthümern nie vorsichtig und sorgsam genug umgehen könne, und dass man häufig erst dazu kommt conserviren zu wollen, wenn es wenig oder gar nichts zu conserviren giebt.

Schon im Jahre 1842 wurde der Referent dieser Zeilen, durch Anregung des Cardinal-Erzbischofs Fürsten Schwarzenberg, beauftragt, einen Mosaikarbeiter aus Rom nach Salzburg zu ziehen, um diese Schätze wieder ans Licht zu bringen. Der Mosaicista konnte sich aber nicht entschliessen, von einem von der k. k. Baubehörde vorgelegten amtlichen Kontrakte Gebrauch zu machen, indem ihm der ungewisse Zustand dieser verhüllten Fragmente, wie auch das Lokal, welches damals zur Einsetzung ausersehen war, nicht genügend konnte beschrieben werden. Auch ein zweiter Versuch mit einem Mosaiker aus Venedig scheiterte an eben diesen widersprechenden Bedingnissen, und so blieben diese mehr als tausendjährigen Prachtreste, ungeachtet vielfacher Anregung von Seite der Kunst- und Alterthumsfreunde, mündlich und durch die Presse, in ihrem feuchten Verstecke gebannt, bis endlich Herr v. Arneth, k. k. Regierungsrath und Direktor des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets zu Wien, den Herrn Statthalter veranlasste, zur Lichtung dieser Schätze energische Schritte zu machen.

Nach solch trauriger theilweiser Verunglückung eines Conversations-Versuches hat eine 6 Schuh grosse plastische Darstellung der Ausgrabung am Mozartplatze, nach dem Sachbestande treu angefertigt von dem k. k. Hofgärtner Schmidt, einen unschätzbaren Werth, und man muss dem Gründer des Museums, Herrn Direktor Süss, den ungeheuchelten Dank wissen lassen, der es einigermaassen auf sich nahm, seinen Privatkräften gemäss, die grosse Mühe der Anfertigung zu entschädigen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen.

Von H. Weiss.

(Fortsetzung.)

Wenden wir uns jetzt zu den Zeichnungen, Skizzen und Modellen, welche in Folge der auf Allerhöchstem Befehl ausgeschriebenen Concurrenz entstanden waren, so zeigte sich die künstlerische Thätigkeit der Maler, Architekten und Bildhauer zunächst in einer namhaften Zahl von Arbeiten, welche, nebst weniger bedeutenden architektonischen Entwürfen, als Pyramiden, Obelisken, Säulen u. s. w., auf der im Jahre 1791 veranstalteten öffentlichen Kunstausstellung zum Theil ein besonderes Zimmer des Akademie-Gebäudes füllten.

Wir lassen die in dem Kataloge enthaltene Beschreibung dieser Werke, unter denen sich nur zwei Pedester-Statuen befanden, hier wörtlich folgen:

Eingesandte Zeichnungen und Modelle zu dem Monumente Friedrichs des Zweiten.

Im ersten Zimmer.

Vom Herrn Direktor Rode:

1. Die Figur des Königs zu Pferde mit Piedestal in Zeichnung.

Zu dem Piedestalt sind noch folgende Figuren in Basrelief:

Fig. 1 und 2. Die Eroberung Schlesiens. Die Göttin des Herzogthums Schlesien überreicht der Göttin des Königreichs Preussen die herzogliche Krone.

Fig. 3. Der Krieg von 1756 bis 1763 wider sechs Könige geführt. Die Kriegsgöttin hat sechs Pfeile mit ihrem Schilde aufgefangen.

Fig. 4. Die Verbesserung des Ackerbaues und die Verbesserung der Städte. Eine Göttin hält in der einen Hand Garben und in der anderen eine Mauerkrone.

Fig. 5. Westpreussen kommt ohne Schwerdtschlag zu Ostpreussen. Eine Göttin verbindet zwei Schilde mit einem friedlichen Oelzweige.

Fig. 6. Die Verbesserung der Künste und aller Manufakturen. Die Göttin hält die Werkzeuge hiervon in den Händen, theils liegen sie zu ihren Füssen.

Fig. 7. Der Deutsche Fürstenbund, durch den Baierischen Feldzug veranlasset. Die Göttin hält ein Bund Pfeile, welches mit einem Oelzweige zusammengebunden ist.

Fig. 8. Die Gesetzgebung. Die Göttin hält in der einen Hand die Gesetztafeln, in der anderen die Waagschale.

Fig. 9. Die Wohlthaten zum Besten des Landes. Die milde Göttin ist im Begriff, aus ihrem Füllhorne ihren Ueberfluss mitzutheilen.

Von Herrn Vicedirektor Chodowiecki:

2. Figur des Königs zu Pferde in Zeichnung ohne Piedestalt.

Vom Herrn Rektor Meil dem Jüngeren:

3. Der König zu Pferde in römischer Kleidung.

Derselbe in Kleidung der älteren Deutschen.

Vom Herrn Rektor Frisch[1]):

4. Entwurf zu dem Denkmale des höchstseeligen Königs.

Da die Vorstellung des Königs in römischer Kleidung schon allegorisch ist, so würde das altdeutsche Kostum aus den Zeiten eines Hermanns solches ebenfalls sein; und die Allegorie hierdurch einen nähern Bezug auf ein deutsches Volk erhalten; zumal da die altdeutsche Häusler-Tracht, den einfachen Rittern jener Zeit gemäss, sich von der römischen nur durch eine mehrere Bedeckung der Arme und

1) Folgender Aufsatz ist um so interessanter, als er die verallegorisirende Richtung der Zeit trefflich charakterisirt und dabei von einem Künstler herrührt, von dem uns Schadow erzählt, dass er „Gelungenes in Deckengemälden“ gearbeitet habe; von dem es jedoch ferner heisst, „dass er es unternommen habe, weibliche Portraits nach dem Leben zu malen, solche indess missriethen, weshalb er in Versuchen der Art bedenklich wurde“.

Füsse, wegen der Bewohnung eines härteren Klimas, kann unterschieden haben. — Nach diesem Begriff ist der König hier vorgestellt. Eine Löwenhaut bedeckt seine Schultern, sein Haupt ziert das Diadem, und ist übrigens unbewaffnet.

Zur rechten Seite des Fussgestelles der Statue sitzt das Vaterland als eine Matrone, die sich auf das Preussische Wappen stützt, in ihrem Schoosse liegt ein Füllhorn, welches Mauerkronen und Gaben der Ceres enthält. Diese Figur müsste, nach dem Könige aufblickend, Gefühle der Dankbarkeit ausdrücken.

Auf der anderen Seite eine Minerva ohne Lanze, aber die Aegide neben sich; durch die Sphinx auf dem Helm und die bei ihr befindliche Eule wird sie hier das Sinnbild der Weisheit, welche dem Könige den Lorbeer- und Eichenkranz darreichet, als die bekannte Sieges- und Bürgerkrone.

An der anderen Seite des Fussgestelles steht auf einer Tafel — Friedrich der Zweite — und unter derselben der Adler, welcher das in der Scheide steckende Schwerdt, den Zepter und die Waage (als das Sinnbild der Beurtheilung und Gerechtigkeit) in seinen Griffen hält.

An der hinteren Seite ebenfalls auf einer Tafel — Lebte 75 Jahre — Regierte 46 Jahre. Unter derselben sitzet der Genius der Geschichte, kenntlich durch ein bei ihm liegendes aufgerolltes Buch, worauf Tacitus stehet, der erste Geschichtschreiber, welcher Rom mit den Deutschen näher bekannt machte. Der Genius schreibt in einem offenen Buche, welches er vor sich hat, die Worte nieder: — Bildete sein Volk.

Vom Herrn Rektor Meil dem älteren:

5. Modell zu dem Monument des Königs zu Pferde, ohne Piedestall.

Vom Hrn. Hofrath und Gallerieinspektor Puhlmann:

6. Figur des Königs zu Pferde, einmal mit Piedestall und einmal ohne Piedestall.

Vom Herrn Hofbildhauer und Rektor Schadow:

7. Ein Entwurf von Wachs zu dem Monumente Friedrichs des Grossen.

Auf der Vorderseite des Piedestalls sieht man den Mars, die Fortuna und Minerva; an beiden Seiten gehen triumphirend seine siegenden Heerschaaren, die gefesselte Völker führen; auf der hinteren Seite folgt Ueberfluss, Ruhm und Sieg.[1])

Vom Hrn. Professor Carstens.

8. Ein Modell zu der Statue des Hochseligen Königs in Gips, mit Postament.

„Ich habe mir hiebei vorgesetzt, erstens den Willen Sr. Majestät, so wie derselbe in der Publikation Sr. Excellenz des Herrn Staatsministers von Heinitz angezeigt worden, aufs pünktlichste zu befolgen, und dabei zweitens so viel von der persönlichen Aehnlichkeit und den charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieses Helden auszudrücken, dass er auch in seiner antiken Umkleidung dennoch kenntlich sei, ohne doch dadurch die Grösse und Reinheit der Formen, die in einem Monumente dieser Art als wesentlich erfordert werden, hindanzusetzen.“

„Ein Piedestal zu obigem Modelle, ebenfalls in Gips, vom Architekt Hrn. Johann Christian Genelli angegeben, gleichmässig nach der Idee der Publikation, in Granit auszuführen: welchemnach der Erfinder gesucht, sein Modell, wie es die zur Ausführung bestimmte Materie und die Grösse des Gegenstandes selbst erfordern, aus so simpeln und grossen Theilen zusammenzusetzen, als es die Natur der Sache nur immer erlaubte.“

Vom Hrn. Professor Bettkober, Mitglied der Akademie:

9. a. Ein Modell zu einer Statue des Königs Friedrich des Zweiten zu Pferde, in römischer Kleidung;

b. Ein einzelner Kopf, in Lebensgrösse, zu ebengedachtem Stücke, des Portraits wegen.

1) Das bereits oben erwähnte allegorische Monument, welches der Künstler im Jahre 1787 ausstellte und wozu Genelli das Architektonische entworfen hatte, bestand in einer Zeichnung:

„Der König in halbaufgerichteter Stellung auf einem Sarcophag ruhend, um welchen die neun Musen sitzen.“

Auch eine Skizze von Wachs: der König zu Pferde, im römischen Costüm, war gleichzeitig vom Künstler modellirt. Auf derselben Ausstellung sah man ausserdem vom Bildhauer Trippel eine Skizze in Wachs zum Monument Friedrichs des Grossen.

Vom Hrn. Hillner, Mitglied der Akademie:

10. Die Figur des Königs zu Pferde mit Piedestall, in Zeichnung.

Vom Hrn. Catze Cuningham, Mitglied der Akademie:

11. Der König zu Pferde in römischer Tracht; mit Postament; eine Zeichnung.

Von Hrn. Melzer:

12. Versuch zu einem Modelle des unsterblichen Friedrich des Zweiten zu Pferde, in römischer Kleidung.

Vom Hrn. Bildhauer Wehter in Potsdam:

13. Die Figur des Königs zu Pferde, modellirt, ohne Postament.

Vom Hrn. Bildhauer Eckstein in Potsdam:

14. Figur des Königs zu Pferde mit Piedestall, in Zeichnung — unter derselben Nummer: Modellirt, eine Figur des Königs zu Pferde, ohne Postament.

Vom Hrn. Bildhauer Renz:

15. Figur des Königs modellirt, zu Pferde, ohne Postament.

Von Hrn. Matthies:

16. Figur des Königs zu Pferde, in Zeichnung; ohne Piedestall

Von einem Ungenannten:

17. Der König als Jupiter; mit Postament und Inschrift. Eine Zeichnung.

Vom Hrn. Oberhofbauamtskondukteur Gentz in Rom:

18. Der König in der Toga zu Pferde von vorne, von der Seite und von hinten zu sehen; zwischen zwei antiken Säulen, auf deren einer die kriegerischen Thaten, auf der andern seine Thaten im Frieden vorgestellt sind. — Hierzu architektonische Zeichnung und dem dazugehörigen Grundriss.

Da man die ursprüngliche Idee, die Statue des Königs in Bronze auszuführen, beibehielt, man indess seit dem Standbilde des Grossen Churfürsten[1]) kein bedeutendes Gusswerk hier unternommen hatte, so hielt man es für gerathen, vor Beginn eines solchen Unternehmens, die dazu erforderlichen Kenntnisse und Vortheile im Auslande zu sammeln. Ohne sich daher für die Ausführung einer dieser Concurrenzarbeiten bestimmter zu entscheiden, erhielt Schadow durch den Minister von Heinitz, bald nachdem die Ausstellung beendigt war, den königlichen Befehl, sich nach Stockholm und Kopenhagen zu begeben, um dort die neusten Bronzegüsse zu sehen und sich mit dem dabei stattfindenden Guss-Verfahren näher bekannt zu machen.

Am 8. August trat Schadow seine Reise an, und nachdem er sowohl an genannten Orten, wie auch in Petersburg, wo man so eben mit dem Gusse mehrerer grösseren Statuen beschäftigt war, hinlängliche Notizen über das Technische wie auch über den etwaigen Kostenbetrag u. s. w. in Erfahrung gebracht hatte, traf er im Januar 1792 wieder in Berlin ein, wo er alsbald dem Minister einen ausführlichen Reisebericht erstattete.

In Folge dieses Berichtes, dem Zeichnungen von der Statue Gustavs von Schweden beigelegt waren, erhielt Schadow in einem Rescript von dem Minister v. Heinitz die Mittheilung, dass derselbe um die Erlaubniss zu einer Reise nach Paris für den Künstler angetragen habe, „um dort unter Anleitung des Bildhauers Houdon sich mit den Vortheilen des berühmten Giessers Pelletier bekannt zu machen“. Mit der Nachricht von der königlichen Genehmigung zu dieser Reise verbindet das Schreiben, welches vom 17. Februar 1792 datirt ist, die Bekanntmachung, — „dass Seine Königliche Majestät Ihren Beifall, des höchstseeligen Königs Majestät in Seinem wahren Costüme darzustellen, darum nicht geben können, weil das jetzige Costüm sich für die Statuen nicht schickt.“ (Fortsetzung folgt.)

1) Der Giesser Jacobi vollendete den Guss ums Jahr 1700; 1703 wurde die Statue eingeweiht. Jacobi bekam für den Guss 80,000 Thlr. Nicolai. Berlin und Potsdam. Anhang. 1786. pag. 93.

Kunstliteratur.

The museum of classical antiquities: a quarterly Journal of architecture and the sister branches of classic art. London John W. Parker, Weststrand 1851. Subscription (für London) per annum one Guinea. Durch T. O. Weigel und durch Rudolph Weigel in Leipzig zu haben.

Unter obigem Titel erscheint seit Anfang dieses Jahres eine Zeitschrift, welche bestimmt ist, die Entdeckungen und Forschungen, die in Bezug auf antike Baukunst und die mit ihr verwandten Künste gemacht werden, mitzutheilen. Die Herausgeber beabsichtigen hauptsächlich für classische Baukunst, welche in archäologischen und bauwissenschaftlichen Zeitschriften gewöhnlich nur beiläufig behandelt wird, einen Mittelpunkt zu schaffen, werden aber auch die Entdeckungen auf dem Gebiete der mittelasiatischen, ägyptischen und hetrurischen Baukunst nicht unberücksichtigt lassen. Für die genannten Zwecke sind durch den classisch gebildeten Architekten Edw. Falkener in London, welcher Italien, Sicilien, Griechenland und Kleinasien bereist hat, die schätzbarsten Materialien gesammelt worden, und wir werden, wie wir uns durch eigene Ansicht der Zeichnungen, welche uns der gelehrte Reisende vorgelegt hat, überzeugt haben, über den Bau des griechischen Theaters und des Gymnasiums, über die Topographie von Ephesus u. s. w. die befriedigendsten Aufschlüsse erhalten. Ferner sind für die Theilnahme an dieser Zeitschrift die vorzüglichsten Archäologen Italiens, Frankreichs, Deutschlands und Englands gewonnen. Das Verzeichniss derselben umfasst 92 Namen, unter denen, wie zu erwarten stand, Canina, Böckh, Braun, Bunsen, Donaldson, Gargallo, Grimaldi, Hittorf, Laborde, Leake, Rawlinson, Thiersch, Welcker u. s. w. nicht fehlen. Wir dürfen demnach theils von den gesammelten Materialien, theils von der Bethätigung der vorzüglichsten Archäologen, theils endlich von der Verbindung, welche England nach allen Seiten hin unterhält und von den Mitteln, über welche man dort zu verfügen hat, eine Zeitschrift erwarten, welche in umfänglicher und gründlicher Weise die Kenntniss der antiken Baukunst fördern wird. Das erste Heft, deren jedes an 100 S. des grössten Octav auf bestem Papier enthalten wird, bespricht nach einigen einleitenden Aufsätzen über den Vortheil des Studiums der alten Kunst und die rapide Zerstörung der Kunstwerke im 15. Jahrh. zu Rom, die Polychromie der Alten. Hittorf findet sich zu der Behauptung veranlasst, dass seine Entdeckung sich seit 25 Jahren vielfach bestätigt habe, und dass er in einer neuen Ausgabe seiner *Architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'acropolis de Selinunt* auf 25 Tafeln farbigen Steindrucks sämmtliche Ueberreste antiker Polychromie darstellen und ausführlicher beschreiben werde. Thom. L. Donaldson giebt uns die Beschreibung eines Stadtthores von Paestum mit Grundriss und Aufriss (Restauration), und weisst nach, dass dasselbe nach den von Vitruv mitgetheilten Grundsätzen gebaut sei. Lloyd spricht über die Gemälde Polygnot's in der Lesche zu Delphi. In der Anordnung der Gemälde trifft er ziemlich mit den Gebr. Riepenhausen zusammen, die Motive zu den Gemälden findet er hauptsächlich in den Trojanerinnen des Euripides. Die Fortsetzung folgt im 2. Hefte. Hieran hat der Herausgeber angeschlossen, einen Aufsatz über die griechische Lesche, welche er abweichend von Riepenhausen, auf Grund von Bauresten in der Villa Hadriani und nach den Andeutungen der Classiker zu restauriren versucht. Falkener behandelt einige ägyptische Säulen, die sich im Südtempel zu Karnak befinden, und mit den dorischen Säulen zu Segeste, Aegina und Paestum auffallende Aehnlichkeit haben. Ein Brief aus Bagdad von Lynch giebt über die Ausgrabungen in Nimrûd Auskunft. Endlich giebt Falkener einen Aufsatz über die Anwendung der Polychromie in modernen Gebäuden.

Das 2. Heft wird enthalten den 2. Artikel Lloyd's über die Gemälde Polygnot's auf der linken Seite der Lesche zu Delphi; Canina über die Gemälde in dem neulich entdeckten antiken Hause zu Rom; Gibson über die Skulpturen des Jonischen Monumentes zu Xanthus, entdeckt von Ch. Fallou, mit Illustrationen; vom Herausgeber, Anhang zu vorigem Aufsatze, enthaltend Bemerkungen über die Architektur des Monuments, mit Illustrationen. Falkner, Restauration des Mausoleum zu Halicarnass, mit Illustrationen; Bonucci, Bericht über die Ausgrabungen im Königreiche Neapel während der letzten zwanzig Jahre. — Wir glaubten den deutschen Kunstfreunden die Anzeige dieser wichtigen Erscheinung schuldig zu sein.

Zestermann.

I. Catalog des Kupferstichwerkes von Joh. Friedr. Bause, mit einigen biographischen Notizen von Dr. Georg Keil mit dem Portrait des Künstlers. Leipzig 1849. Rud. Weigel gr. 8. 1 Thlr. 10 Sgr.

Unter den Kupferstechern der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts verdient mit Recht unser Landsmann Bause eine ausgezeichnete Stelle, und der Wunsch eines vollständigen Verzeichnisses seines Werks war daher um so mehr begründet, als die früher erschienenen Cataloge eines Theils seiner Arbeiten eben so unvollkommen als unvollständig waren.

Durch die Herausgabe der vorstehenden Monographie hat der Verfasser sich daher ein bedeutendes Verdienst erworben, das von den Sammlern um so mehr anerkannt werden wird, als dessen Arbeit, bei lobenswerther Kürze, sowohl hinsichtlich der Gegenstände selbst, als in Betreff der verschiedenen Abdrucksgattungen einzelner Platten, eine vollständige genannt werden kann.

Die Eintheilung des Catalogs nach den von Bartsch in seinem Peintre-graveur und Robert-Dumesnil in seinem Peintre-graveur Français angenommenen Abschnitten, erleichtert die Uebersichtlichkeit des aus 247 Nummern bestehenden Werkes des Künstlers, und vier angehängte Tabellen befördern das Nachschlagen beim Aufsuchen einzelner Darstellungen. — Als fünfte Tabelle aber hätten wir noch eine Vergleichung des älteren „Pied du roi" mit dem neuen französischen „Mètre" gewünscht, nach welchem letzteren Maasse die Grössen der Blätter im Verzeichnisse angegeben sind; da wohl ein grosser Theil deutscher Kunstfreunde nicht im Besitz eines Mètre-Maassstabes sein möchte und das ältere französische Maass, (Pariser Zoll und Linien) bei der Beschreibung von Kupferstichen, sich bisher ein herkömmliches Recht erworben hat.

Die dem Catalog vorangehende Lebens- und Bildungsgeschichte des Künstlers und dessen Portrait, so wie die beigefügte Uebersicht der von seiner Tochter, Juliane Wilhelmine Bause, radirten Blätter, sind für jeden Kunstfreund interessante Zugaben, auf deren Dank der Verf. Anspruch hat.

Da dies vom Verleger mit Papier und Druck würdig ausgestattete Werkchen nur in zweihundert Exemplaren gedruckt worden ist, so dürfte es bald zu den kunst-literarischen Seltenheiten gehören.

II. Monographie der von dem vormals k. Poln. und Churfürstl Sächsischen Hofmaler und Professor C. W. E. Dietrich radirten, geschabten und in Holz geschnittenen malerischen Vorstellungen. Nebst einem Abrisse der Lebensgeschichte des Künstlers. Verfasst und herausgegeben von J. F. Linck. Berlin 1846, im Verlage des Verfassers. Leipzig, in Commission bei Rudolph Weigel. gr. 8. 2 Thlr.

Wenn wir auf das vorstehende, bereits vor einigen Jahren erschienene Werk hier zurückkommen, so geschieht dies, weil solches — im Verlage des Verfassers herausgekommen und bis jetzt nicht auf dem gewöhnlichen Wege des Buchhandels verbreitet — vielen Kunstfreunden und Sammlern noch unbekannt sein dürfte und wir es für eine Pflicht halten, dieselben darauf aufmerksam zu machen.

Seitdem Heinecke im vierten Bande seines „Dictionaire des artistes etc.“ ein Verzeichniss der von dem berühmten Maler Dietrich radirten Blätter gegeben, war dies der einzige Anhalt, dessen sich die Sammler bedienen konnten; obgleich die Art und Weise, wie der Erstere dies Verzeichniss geordnet und der gänzliche Mangel aller Angaben über die Verschiedenheit der Abdrucksgattungen der Blätter, den Gebrauch erschwerten, unsicher machten und zu Irrthümern Anlass gaben.

Durch eine systematische Ordnung, fortlaufende Nummern, ausführliche Beschreibung und genaue Angabe der Grössen der Blätter, so wie durch Anführung der vielfachen Abdrucksgattungen und ihre Unterscheidungszeichen, hat dagegen der Verfasser die oben genannte Monographie zu einem sichern Leitfaden für die Sammler Dietrich'scher Radirungen gemacht und besonders noch durch die, in der Einleitung zum Cataloge enthaltenen, Bemerkungen über die verschiedenen Gesammt-Ausgaben des Dietrich'schen Werkes, zur genaueren Kenntniss derselben beigetragen.

Auch der, dem Verzeichnisse vorgesetzte, Abriss der Lebensgeschichte des Künstlers verdient die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde, da er über Manches bisher Unbekannte Aufschluss giebt, anderer Seits aber Irrthümliches zurückweiset.

Die dem Werke beigefügten zwei vergleichenden Tabellen der von Heinecke gebrauchten Bezeichnungen mit den neuen Nummern sind eben so nothwendig, als nützlich.

Zeitung.

Berlin, im Mai. Der Prof. Kiss, welcher die Reiterstatue des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm III. für die Stadt Königsberg in Preussen anfertigte, wird sich zu deren, am 3. August d. J. bevorstehenden feierlichen Enthüllung nach der genannten Stadt begeben. (B. N.)

Salzburg, im Mai. Vor einigen Monaten wurden in unserer ehrwürdigen Stiftskirche am Nonnberge einige mittelalterliche Wandgemälde aufgefunden, welche in Temperafarbe ausgeführt sind. Der eifrige, auf die Erhaltung alter Denkmäler gerichtete Sinn des Küsters der Kirche machte darauf aufmerksam. Der Maler Pezolt unternahm die Reinigung. Er fand an der westlichen Wand einer durch Anbau aus dem 15. Jahrhundert lichtberaubten Vorhalle, welche den Zugang zur Glockenthurmtreppe bildete, zwei vollkommen erhaltene, mit Rundbögen überwölbte Nischen von 3 Fuss Breite, 4 Fuss Höhe und 5 Zoll Tiefe. Auf der Tiefe der einen derselben trat das Bild eines Bischofs hervor, mit einem gelben, mit tiefem Roth gesäumten runden Nimbus und magerem Barte. Das Haupt bedeckt eine dreieckige, niedere Inful, ein mit Steinen besetztes Pluvial umgiebt die Schultern, die Hände halten ein aufgeschlagenes Buch. Ein anderer Nischenraum zeigt ein ähnliches Bild. Die ganze Wandfläche scheint früher mit solchen Nischen arkadenartig ausgeschmückt gewesen zu sein; die später angebrachte Stiege zerstörte die Verbindung. Die Zwischenräume von einer Nische zur anderen sind immer marmorartig bemalt. Zwischen den Rundbögen befindet sich das Bild einer Kirche, abwechselnd von der Stirn- und Langseite. Ein feiner einfacher Karniss umgiebt den Rundbogen, während die Gewände der Tiefe der Nische mit Verzierungen à la greque bemalt sind. Ueber dem Gebälke tritt dann drei Zoll tief die Wandfläche zurück und Spuren von stehenden Figuren, von denen aber nur der untere Saum der Kleider zu sehen ist, verrathen, dass diese Halle noch bedeutend höher war, welcher Raum aber jetzt von dem später hinzugefügten spitzbogigen Ziegelbaue, der nun den schönen Nonnenchor trägt, eingenommen wird. — Die nördliche Wand bietet ebenfalls noch zwei wohl erhaltene Nischenbilder in gleicher Grösse. Eines dieser Gemälde zeigt einen heiligen Bischof mit lang gespitztem weissem Bart, mit einem, mit dem Fellum versehenen Pastorale. In einer nur noch zur Hälfte sichtbaren anstossenden Nische sieht man den vierten Theil einer in reich gestickter Dalmatica gekleideten Figur. In der letzten Nische dieser nördlichen Wand tritt das Bild eines jugendlichen, aufwärts blickenden Heiligen mit blondem feinem Spitzbart hervor, der in der einen Hand einen Palmenzweig, in der anderen, durch das reich gezierte Pluvial überdeckt, eine Krone hält. So wie an der westlichen Wand über dem gemalten Gebälke Spuren von stehenden Figuren erscheinen, so zeigt sich an der nördlichen Wand ein roth bemalter schmaler Fries, auf dem noch einige Spuren von Buchstaben ersichtlich sind, aus denen aber, mit Ausnahme des SANC, nicht leicht auf irgend ein Wort zu schliessen wäre. Die Buchstaben haben noch mehr den Charakter der römischen Lapidarschrift, als den der späteren romanischen Mönchsschrift. — Der Styl der Zeichnung ist unverkennlich byzantinisch, jedenfalls aber noch vor der Epoche der mumienartigen Vertrocknung; die Gestalten sind noch in gesunderer Fülle und Erhabenheit. Bei den Gewändern ist nach Art der älteren Byzantiner mehr auf bunten Schmuck, als auf einen angeordneten Faltenwurf gesehen. Aus allen diesen Andeutungen mag mit Bestimmtheit angenommen werden, dass diese Tempera-Malereien aus der Zeit Kaiser Heinrichs II herrühren.

Paris, im Mai. Der verstorbene König Ludwig Philipp hatte, während seiner Regierung, bei Gudin 90, die Grossthaten der französischen Seemacht darstellenden Gemälde bestellt. Davon befinden sich 63 in Versailles, die übrigen 27, welche erst nach der Februar-Revolution vollendet wurden und die Geschichte der Seemacht vervollständigen, werden, als Privateigenthum des Hingeschiedenen, nächstens öffentlich versteigert werden, da er in seinem Testament nichts darüber verfügt hat. Wahrscheinlich wird der Antrag in der Kammer zur Sprache kommen, diese Bildnisse als National-Eigenthum zu erwerben.

Nach dem kürzlich erfolgten Tode eines alten Kunstliebhabers, des Ritters Dutheil fand man in dessen Nachlass ein höchst interessantes Gemälde aus dem 15. Jahrhundert. Es stellt die bekannte Agnes Sorel, die Geliebte Königs Carl VII. dar und wird der Herzogin v. Etampes zugeschrieben, welche damals viele Personen des Hofes malte. (B. N.)

Rom, im Mai. Der, der Gesellschaft Jesu angehörende Pater Joseph Marchi, der mit der Aufsicht über die römischen

Katakomben beauftragt ist, hat daselbst bereits höchst interessante antike Bilder, Urnen, Grabschriften, Skulpturen, Legenden u. s. w. aufgefunden und macht noch fortwährend neue Entdeckungen. Alle diese Gegenstände sollen in dem Lateranpallaste aufgestellt und dort ein ausschliesslich christliches Museum begründet werden, in dem nur Gegenstände, die in diese Kategorie gehören, Raum finden dürfen. Pater Marchi erhält die Oberaufsicht über das Ganze. Dieses Museum dürfte nicht blos vom archäologischen, sondern auch vom theologischen Standpunkte aus grosses Interesse bieten, da viele der aufgefundenen Gemälde und Inschriften als ausgezeichnete Illustrationen altchristlicher Gebräuche angesehen werden müssen. (B. N.)

London, im Mai. Wir glauben kein Staatsgeheimniss zu offenbaren, wenn wir melden, dass Ihre Majestät eine Kommission ernannt hat, um einen genauen Plan und Kostenanschlag zu einer neuen Nationalgalerie zu entwerfen. Zur Kommission gehören Sir Charles Eastlake, Sir Richard Westmacott und Mr. Ewart; und die Königin hat für den Fall, dass Kensington von der Kommission für die beste Lokalität zu einer zweckmässigen Aufstellung und Aufbewahrung der Nationalgemälde gehalten werden sollte, ein Grundstück in Kensington-Garden, nördlich vom Pallast, für den genannten Zweck angeboten.

Man spricht stark von einem grossen historischen Gemälde, welches Paul Delaroche im Begriff ist in Nizza zu vollenden, und das, wie man erzählt, für unser Land bestimmt ist, indem es bereits von einem unserer Landsleute gekauft wurde. Es stellt die unglückliche Königin Marie Antoinette in dem Augenblicke dar, wo sie das Revolutionstribunal verlässt, welches soeben das Todesurtheil über sie gefällt hat. Da der Gegenstand dieses Gemäldes gewissermassen mit der Politik zusammenhängt, so sind wir geneigt, das Gerücht, welches uns von jenseits des Kanals zugegangen ist, mit Vorsicht aufzunehmen und unser Urtheil bis zur Ankunft des versprochenen chef d'oeuvre zu suspendiren. Delaroche's Gemälde haben einen Hauptfehler in unsern Augen: sie sind nicht von Dauer. So ist z. B. seine „Johanna Gray auf dem Schaffot", ein Gemälde das, wenn wir nicht irren, im Jahre 1832 von ihm ausgeführt wurde, vollkommen verbleicht und stellt jetzt eine unbestimmte gefärbte Masse dar. (Ath.)

Director Prof. Dr. Waagen aus Berlin ist hier angekommen und wird sofort sein Amt als Preisrichter bei der 30. Abtheilung (schöne Künste) antreten. Er wird hier von allen Seiten freudig begrüsst. (B. N.)

Novitätenschau.

Charon, nach einer Originalzeichnung von A. J. Carstens, im Museum zu Weimar, gestochen von J. Thäter. Dresden beim Kupferstecher. Preis: 6 Thlr. Ein in der bekannten tüchtigen Weise Thäter's in einfacher Zeichnenmanier und mit vollem Verständniss des Originals durchgeführtes Blatt.

The Art-Journal. Aprilheft. 1851. — Inhalt: N. R. Wornum: Die Gouvernements-Zeichnenschulen. — Robert Hunt: Die Anwendung der Wissenschaft auf die schönen und nützlichen Künste, Photographie, Hyalotypie. — Hall: Venetianische Architektur, Besprechung des Buches von John Ruskin: „The Stones of Venice". — Schottische Antiquitäten mit Abbildungen von Geräthschaften. — Thomas Wright: Die häuslichen Gebräuche der Engländer im Mittelalter. III. Zimmer und Meubeln. Das Schlafgemach und die Betten. Die anglosächsischen Damen. Anglosächsische Bestrafungen. Mit Holzschnitten von F. W. Fairholt. — J. Thackray Bunce: Bilder in Kirchen. Eine Bekämpfung des englischen Vorurtheils gegen den Bilderschmuck in Kirchen. — Die Gedichte von Oliver Goldsmith illustrirt. — Es liegen, wie gewöhnlich, zwei Stiche nach Bildern aus der Vernon-Galerie und verschiedene Holzschnitte bei.

Kunstvereine.

Bericht über die diesjährige zehnte Kunstausstellung in **Stettin.**

Im Allgemeinen hat die diesjährige Ausstellung hierselbst billigen Anforderungen genügt. Durch die ruhigeren Zeiten hat sich eine lebhaftere Theilnahme als 1849 gezeigt, die sich theils durch vermehrten Besuch der Bildersammlung selbst, theils durch stärkeren Ankauf von Gemälden auf erfreuliche Weise bekundete.

Indess war auch die Zahl der ausgestellten Bilder beträchtlicher als je, und es befanden sich darunter viel Meisterwerke ersten Ranges, die wir theils der Gnade Sr. M. des Königs verdanken, dessen Eigenthum sie sind, andererseits aber auch der bedeutenden Thätigkeit des Hrn. John Simsson in Danzig, dem es gelungen war, gegen 100 Bilder des Norddeutschen Cyclus für die östlichen Kunstvereine zu gewinnen, dergestalt, dass der Catalog diesmal 507 Gemälde enthält, während in dem der Ausstellung von 1849 deren nur 366 verzeichnet sind.

Durch Kunstfreunde sind im Ganzen 22 Oelgemälde angekauft und mit 2900 Thlrn. bezahlt worden. Es befand sich darunter ein eben erst vollendetes Bild: „Ave Maria italienischer Landleute" von Constantin Cretius in Berlin, welches ein Kunstfreund in der Nähe Stettins, nachdem es erst wenige Tage aufgestellt worden war, für 550 Thlr. ankaufte. Das Bild war sehr schön gemalt und so anziehend, dass es die Beschauer ungemein fesselte und zu den besten Bildern unserer Ausstellung gehörte. Demnächst wurden die Bilder von Baumann in Königsberg vom Publikum sehr ansprechend gefunden, und von vier Gemälden, die wir von diesem Künstler besassen, verkaufte er drei, und dabei eins „der Charlatan bei Sorento" zu 40 Friedrichsd'or, was wohl ein glücklicher Erfolg genannt werden kann.

Der Vorstand des Kunstvereins hat auf der Ausstellung 20 Bilder zu einem Betrage von circa 2500 Thlrn. angekauft, so dass der Gesammtverkauf an Oelbildern in der diesjährigen Ausstellung sich auf den Werth von 5500 Thlrn. belief.

Zu den werthvollsten Bildern, welche der Vorstand für den Verein erworben hat, ist eine sehr schöne Morgenlandschaft von J. W. Schirmer in Düsseldorf zu rechnen, welche mit 400 Thlrn. bezahlt worden, so wie ein sehr ansprechendes Bild von Carl Seiffert in Berlin „der See von Nemi"; auch verdient unter den Genre-Bildern ein von unserm Most schön ausgeführtes Bild: „Egerländer Bauern schmücken ihr Haus zum Frohnleichnamsfeste" anerkennend erwähnt zu werden.

Der Vorstand berücksichtigte beim Ankauf von Bildern nach Möglichkeit alle Zweige der Malerei, doch blieben die Landschaften überwiegend, theils weil gerade aus diesem Gebiete des Schönen viel ausgestellt war, theils weil sich der Geschmack des Publikums vorzugsweise dafür ausspricht.

Schliesslich muss noch erwähnt werden, dass für das hier zu errichtende Stadt-Museum, dem es jedoch noch für jetzt an einem passenden Lokale fehlt, fernerweitig, und zwar von hiesigen Kunstfreunden, sowohl das sehr gelungene Portrait Heinrich v. Gagern's von Hoffmann in Darmstadt für 50 Friedr.d'or angekauft, als auch das höchst anziehende Bild von Teichs in Braunschweig „die Girondisten"[1], letzteres jedoch durch Zuschüsse aus der Vereins-Kasse, erworben ist. Es verdient dies als ein erfreuliches Zeugniss von dem regen Kunstsinn unseres Publikums gewiss besondere Anerkennung.

Stettin, im Mai 1851.

---

1) Vgl. Dürer-Jahrgang S. 264.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 21. Sonnabend, den 14. Juni. 1851.

Kunst und Alterthum in Salzburg.

(Fortsetzung.)

So wie in unserem Museum für das Alterthum wenig Sorgfalt und Vorliebe zu erringen ist, so geht es auch mit der Herstellung von kirchlichen und profanen Gebäuden aus klassischer Kunstepoche, denen Neuerungssucht Ueberladung und Verstümmlung aufgedrungen hat.

Das Kloster St. Peter, von je her die Wiege der salzburgschen Kulturgeschichte, zeigt uns einen beklagenswerthen Zustand. In seinem Bereiche befinden sich die ehrwürdigen Höhlen des Mönches Maximus und seiner Gesellen, welche durch Odoacer und seine Horden darin aufgerieben wurden. Sie sind aus dem Conglomerat des Mönchberges ausgemeisselt und tragen schon den kirchlichen Typus der Nischenformen der römischen Katakomben. Diese Urform des christlichen Kirchenbaues, wie ist sie aber durch zopfige moderne Altäre und anderes Gebälk verunstaltet!

Dergleichen Verwahrlosung trifft die schöne germanische Margarethen-Kirche in Mitte des romantisch gelegenen, weit berühmten Friedhofes. Das willkürliche Ankleben von modernen Grabsteinen unschöner Form zerstört die einfache edle Gestaltung dieses Gotteshauses, und welch eine geschmacklose Ueberladung von geschweiften Altären befindet sich in seinem schön gegliederten Inneren! Welch rohe Kappe drückt das niedliche schlanke Thürmchen darnieder, und wie ist das schmucke Portal von Anhängseln beengt! Alle Vorschläge sind vergebens, selbst die dargebotenen pekuniären Mittel, diese Kirche aus ihrem Verfalle wieder zu erheben, bleiben unbeachtet, so dass es den leidigen Anschein hat, dass man Kunst und Alterthum hasse.

Die Arkadenreihe, die den so herrlich gelegenen Friedhof umzieht und als Grüfte der angeseheneren Familien benutzt wird, zeigt, mit Ausnahme einiger wenigen, jüngst entstandenen Monumente, eine Reihe voll gedankenloser Steinaufhäufung, gemischt mit eitlem Gepränge nüchternen Tandes. Wäre es nicht eine schöne Aufgabe der Mönche von St. Peter, diesen mit Märtyrerblut der ersten hiesigen Christen geweihten Boden, umgeben von den herrlichsten Naturschönheiten, zwischen ehrwürdigen Bauten, zum stolzen Pantheon salzburgschen Kunststrebens umzugestalten? Warum sollte nicht nach einer Idee ein einem Camposanto entsprechender Styl an sämmtlichen Grüften zu finden sein, während jetzt der Abschaum des Geschmacklosesten hier wetteifert?

Leider ist der Zugang zu den Grüften der Mönche durch den mit reich gemeisselten Grabsteinen belegten Kreuzgang nicht um ein Weniges sorgsamer gepflegt.

Noch immer steht ein aus Tyroler Alabaster im frühen Mittelalter gemeisseltes Standbild einer Madonna mit dem Kinde mit fratzenhafter Umgebung behangen auf einem Seitenaltar ihrer durch tolle Verzopfung verunstalteten Kirche, während ein keusches Bild aus dem 15. Jahrhundert von schonungsloser Stümperhand erst kürzlich mit „frischer" Farbe übermalt wurde. Jeder Einwendung, die derlei Walten missbilliget, begegnet man „mit dem Drange der schlechten Zeiten".

Demungeachtet ziehen sie soeben mit grossen Kosten ihre grösste, 519 Jahr alte Glocke, von schöner reiner Formung, vom hohen Thurme herab, um selbe umgiessen zu lassen, weil diese alte Verkünderin zufällig nicht mit den kleineren neueren Glöckleins stimmt. O, treuer Spiegel der Zeit!

Selbst im Bereiche des Domkapitels geschieht in dieser Beziehung nicht viel Erheblicheres. Der Domschatz, der manche sinnreiche Reliquie des grauen Alterthums aufzuweisen hat, liegt noch gleich einem Kram einer kindischen Zeit, ohne alle chronologische Aufstellung, durcheinander, während man anderseits schon wieder eifrigst bedacht ist, einen neuen Kram zu erfinden, um in der ernsten Charwoche den Traueraltar des Schlachtopfers mit sinnlichem Tande auszuschmücken. Kaiser Josef II hat zu dieser Kirchentrauer, um mit einem Male alle theatralische Dekoration aus der Kirche zu verdrängen, die einfache Form eines Sarkophages und eines leeren Kreuzes angeordnet; die jetzige Freiheit der Kirche glaubt sich nun gefährdet, wenn sie dieser josefinischen Anordnung noch ferneres Gehör gebe, sie will nun wieder zu transparenten und figürlichen Darstellungen aus der Leidensgeschichte ihre Zuflucht nehmen, um selbst in den Tagen der tiefsten Trauer mit Flimmer und Farbenspiel Andacht zu erzielen, vergessend, dass die strenge Form des geheiligten Altares durch die Theaterkoulisse gänzlich verscheucht wird. Nehmen wir auch an, dass durch splendide Mittel der Metropole ein würdevolles Scenarium hiezu erzweckt werden könne, allein welch eine Type ist nun aufzustellen, um minder bemittelten Kirchen eine derartige Aufstellung verschaffen zu können? heisst das nicht Mittel an die Hand geben, neuerdings wieder Stoff zu geistloser Förmlichkeit zu schaffen? Und wie könnte auch eine und die nämliche Form den Kirchen des ger-

manischen und jenen des modern italischen Styles harmonisch angepasst werden?

So kalt und berechnet die josefinische Anordnung auch ist, so ist sie doch um so leichter dem Style des Lokales anzupassen. Mögen demnach dergleichen jesuitische Theaterprojekte dem Kultus der Kirche fremd bleiben und möge die beabsichtigte Umgestaltung der sogenannten „heiligen Gräber" der Charwoche sich nur auf eine Anpassung an den architektonischen Charakter des Gebäudes beschränken.

Viel Redens macht die Herstellung der Franziskanerkirche. Ihr südliches Doppelportal, romanischer und germanischer Form ist grausam verrammelt, ihre schöne pyramidale Thurmspitze ist, um sie unter die Thürme der jüngeren Metropole zu erniedrigen, mit einer schwerfälligen Pickelhaube bedeckt. Wahrlich, mit ganz geringen Kosten könnten diese Verunstaltungen wieder gut gemacht werden, wenn nur der Wille vorhanden wäre, dem ehrwürdigen Gebäude zu nützen, anstatt mit Neuerungen zu prunken. Das Innere dieser grossen Kirche, das aus dem 14. und 15. Jahrhundert herrührt, harmonisch herzustellen, wäre ein höchst undankbares Unternehmen, indem ein Drittel des Theiles, wo der Hochaltar steht, seit dem 17. Jahrhundert mit phantastischen Stuckaturen der Dekadenz angefüllt ist, die aber an den Wänden so üppig wuchernd sich eingenistet haben, dass es ebenfalls ein Vandalismus zu nennen wäre, dergleichen aus der germanischen Kirche hinauszuwerfen, da übrigens die durch Abnahme hervorgebrachte Erschütterung den durch Ausbrechungen ohnehin sehr geschwächten Hauptmauern bedeutenden Schaden zufügen würde. Demungeachtet wäre schon viel gewonnen, wenn die überladenden schlechten Gemälde von den Hauptpfeilern entfernt werden möchten.

Viel dankbarer wäre eine durchgreifende Herstellung der Stiftskirche auf dem Nonnberge, welche 1460 auf Grund der Kirche erbaut ist, die Kaiser Heinrich II. in Folge eines Gelübdes ausführen liess, wo schon früher, und zwar aus dem 8. Jahrhunderte, eine Kirche mit Kloster sich befand, welches St. Rupert aus den Ruinen eines Merkurtempels erbauen liess. Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, ein Eiferer für den italienischen modernen Styl, schenkte 1589 den Nonnen die aus dem Brande der Domkirche geretteten Altäre. Bruchstücke hievon finden sich nur wenige in dieser Kirche, die meisten lagern unter den Dächern und auf den hölzernen Gängen des anstossenden Klosters; hingegen findet man ein Dutzend Altäre, voll der grässlichsten Geschmacklosigkeit, an die schlanken Pfeiler eingeklemmt oder angelehnt, und was noch an Wandflächen erübriget, ist mit Oelgemälden und mysteriösem Gitterwerk unschönster Art vollgepfropft. Kein Wunder, dass diese Kirche ihren Eindruck verfehlt; nur wer sich all dies widersinnige Angehängsel wegdenken kann, der findet ein prächtiges sinnreiches Gebäude seltener Art. Sind auch die oftmaligen Anregungen über Entfernung derartiger Ueberladung bis jetzt erfolglos geblieben, so wollen wir doch die Hoffnung nicht aufgeben, dass die gegenwärtige einsichtsvolle Aebtissin Maria Alberta endlich Hand ans Werk legen wird, diesem allmähligen Verfalle möglichst Grenzen zu setzen. Einstweilen wäre es wohl besser, man verschlösse den Fremden dieses Quodlibet von Geschmacklosigkeit, das als krauser Zopf die klassischen Formen gleich einem Mummenschanz umschlingt! Der plumpe Altar, der das figurenreiche brillante Glasgemälde von 18 Abtheilungen gänzlich verdeckt, wäre wohl vor allem Anderen zu entfernen und mit einer einfachen Mensa zu ersetzen. Aus den Fragmenten, die im Innern des Klosters verstreut sind, kann sich leicht durch weise Wahl ein Altarschmuck, im Einklange mit der Architektur, gestalten. Am meisten verstellt aber ein aus Brettern gefügtes aufgehangenes Orgelchor, das zur Hälfte die Stirnseite des Frauenchores verdeckt, dessen reiche und elegante Durchführung zu den seltensten Construktionen germanischer Weise gehört. Auch die Krypta, gereiniget von ihrer oftmaligen Kalkübertünchung, würde mit ihren vielen Säulen und reich verzweigten Gewölbrippen einen ernsten Eindruck gewähren.

Bei solcher vorzunehmender Restauration zolle man auch gebührende Aufmerksamkeit der in vergangenem Winter entdeckten Vorhalle, an deren Wänden mit Temperafarbe riesige Brustbilder von heiligen Gestalten getroffen wurden, indem diese unter die wenigen Reste gehören, welche noch von dem Gebäude Kaiser Heinrich II. herrühren und wovon in dem Deutschen Kunstblatte No. 23 ausführlicher Erwähnung geschieht.

Im Innern des Klosters wären, ausser dem grossen Frauenchor und einem anstossenden Oratorium, noch zwei Kapellen, eine mit Rundbogen, in der Mitte von einer Säule unterstützt, Kapitelkapelle genannt, und eine andre im Spitzbogenstyl, Johanneskapelle, leider aber beide jüngster Zeit durch Stümperhand auf das schonungsloseste verstümmelt. In einem Corridor des ersten Stockwerkes, nahe an der Kirche, findet sich, auf Glas gemalt, ein wohlerhaltenes, streng ausgeführtes Portrait eines Herrn von Haunsberg, Bruder der Aebtissin Agatha, der Erbauerin der jetzigen Stiftskirche. (Schluss folgt.)

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung von No. 16.)

Portraits: **Flandrin. — Duval. — de Schwiter. — F. E. Lansac. — Larivière.** — Verschiedenes: **Charles Landelle. — Léon Riesener. — S. de Malval. — Alex. Antigna. — H. Picou. — B. Masson. — Cölestin Nanteuil. — E. Bontibonne. — L. E. Rioult. — E. Signol. — P. D. Langée u. A. m.** — Genre: **N. Diaz. — M. Alex. Longuet. — J. Fr. Millet u. A.**

Unter den Portraits verdienen folgende noch Beachtung: Hippolyte Flandrin: zwei junge Männer, die sich umschlungen halten, dem Ansehen nach Künstler und Brüder, Dreiviertelsfiguren. Die ernste Richtung dieses Meisters, der, trotz seiner Jugend, unter den französischen Kirchenmalern unserer Tage sich eine Stellung erobert hat, die ihm keiner streitig machen dürfte, hat sich auch seinen Bildnissen mitgetheilt, deren manches vortreffliche auf früheren Ausstellungen schon erschienen ist. Auch das diesjährige hat grosse, ja fast alle nur erdenklichen Eigenschaften, und beinahe wären wir versucht, uns zu wundern über die verhältnissmässige Kälte der Kritik und Theilnahmlosigkeit des Publikums, wenn nicht einiges Nachdenken und die Zergliederung unserer Eindrücke uns bald belehrte, dass die Schuld dieses gleichgültigen Verhaltens von Seiten des Beschauers an dem Mangel einer gewissen Unmittelbarkeit, Frische und Lebendigkeit der Auffassung liegt, indem zwischen den Künstler und sein Modell allerlei Erinnerungen an die grossen Meister des 16. Jahrhunderts, allerlei Kunsttendenzen und Stylanforderungen sich störend eindrängen. — Dies ist noch in höherem Grade der Fall mit Amaury-Duval, einem achtungswerthen, gewissenhaften Künstler, der aber leider, von der Stylidee verfolgt, seine schönen Modelle verzwickt, die unschönen aber quält und peinigt, bis die Natur ihm abhanden gekommen ist. — Den Bildnissen dieser zwei Meister nicht vergleichbar an Strenge der Formgebung, doch wohlthuender im Eindruck durch die Wärme und Lebendigkeit der Auffassung, sind zwei Bildnisse alter Frauen von A. Vastine und von Madame Juillerat. Künstlerische Empfindung bei getreuer Naturnachahmung, eine breite, weiche Behandlung und eine saftige, tiefgesättigte Färbung verleihen diesen Bildern einen nicht geringen Reiz.

Etwas rasch ist der Uebergang von diesen Portraits zu denen des Baron de Schwiter, der von seinem Aufenthalt in London in den Jahren 1848 und 49 die Abbildungen des Dom Miguel von Braganza, des Generals Don Ramou Cabrera und einiger englischen Ladies und Gentlemen mitgebracht hat. Gewandt in der Behandlung und glänzend im Vortrag, nach Art der englischen Portraitmaler, hat unser Künstler von diesen aber auch die etwas übertriebene, falsche und schillernde Färbung sich angeeignet. — In dieselbe Categorie gehört Fr. E. Lansac, der sieben Bildnisse aus der vornehmen Welt ausgestellt hat, darunter auch den Prinzen Louis Napoléon zu Pferde, in Lebensgrösse. Es fehlt diesen Portraits, ausser einer fertigen Pinselführung, an jeder anderen Eigenschaft.

Larivière, der bekannte Historienmaler, hat unter anderen Portraits das des Banquiers und Ministers A. Fould; der amerikanische Künstler Healy hat das des Königs Louis Philipp, des verstorbenen amerikanischen Staatsmannes John C. Calhoun und sechs andere Bildnisse eingesandt.

Die Leser dieses unseres Kunstberichtes werden vielleicht zum Theil den Mangel einer strengen Classificirung und das häufige Ueberspringen von einer Gattung in die andere tadelnd vermerkt haben. Dieser Uebelstand ist dem Verfasser selbst am wenigsten entgangen; wer sich aber nur einigermaassen die herkulische Arbeit vergegenwärtigen mag, eine so unübersehbare Zahl von Gemälden (3200) gehörig zu sichten, zu ordnen und einzutheilen, der wird auch die fast unvermeidliche Verwirrung gern entschuldigen. Zweierlei Gründe besonders sind es, die uns z. B. bei Besprechung der historischen Bilder häufig verleitet haben, in's Gebiet des Genre überzustreifen, ein innerer und ein äusserer. Der innere Grund besteht in der ernsten Schwierigkeit, bei der endlosen Mannigfaltigkeit der verschiedenartigsten Stoffe und Darstellungsweisen und der unmerklichen Uebergänge einen allgemein gültigen, logischen Eintheilungsgrund zu finden und eine Grenzlinie zu ziehen zwischen historischer Malerei und Genre: in dieser Verlegenheit lässt man sich nicht selten und gleichsam unwillkürlich von der Grösse der Leinwand bestimmen, so dass die Frage sich nach Quadrat-Fussen und Zollen entscheidet. Der äussere Grund aber liegt in dem Uebelstand und der Unbequemlichkeit, der Eintheilung in Gattungen zu Liebe, Bilder eines und desselben Meisters auseinanderzureissen und so zwei- oder mehremale auf denselben Namen zurückzukommen. So mag es denn auch umgekehrt kommen, dass bei den Genrebildern, die wir jetzt in's Auge fassen wollen, wieder manches mitunterläuft, was ein strenger Theoretiker für historisch erklären würde, oder was im Sinne des Künstlers dieses auszeichnende Prädikat verdiente. Dazu kommt auch noch, dass ein und das andere geschichtliche Bild von Werth, das bisher unbeachtet geblieben und erst bei der kürzlich vorgenommenen Umstellung [1]) zum Vorschein gekommen ist, eine Würdigung oder zum mindesten eine kurze Erwähnung beansprucht, was uns denn auch zu einigen Wiederholungen verleiten wird.

Wir holen also nach:

Charles Landelle's vier Portraits, seine „heil. Veronika", seine „Maureske" und sein „Antiquar". Dieser junge Künstler, obwohl von beschränkter Erfindungsgabe, gehört zu den hervorragendsten Talenten der neuen Schule. Sein grösster und populärer Triumph waren die 1846 unter dem Titel: „Heute" und „Morgen" ausgestellten zwei Seitenstücke, worin er die Gegenwart der glänzend geschmückten, sorglosen, im Genusse schwelgenden Buhlerin, und die Kehrseite des Bildes, das jämmerliche Loos der Verlassenen, mit etwas grellen Farben (ich spreche von der moralischen Auffassung), doch mit verführerischem Reiz auf der einen, mit rührendem Pathos auf der anderen Seite, und mit grosser Gewandtheit der Ausführung darstellte. Dieses Jahr steht seine heil. Veronika mit dem Schweisstuche obenan, wobei ihm in der Gesichtsbildung und im melancholischen Ausdruck Henry Scheffer vorgeschwebt hat. Seine düstere und, wie man es bezeichnen könnte, puritanische Färbung aber hat er dem Letzteren glücklicherweise nicht entlehnt. Rein und dabei kräftig und ausdrucksvoll ist seine Zeichnung; glatt und doch reich seine Pinselführung; zierlich und bestechend seine Behandlung. Dieselben Eigenschaften zeichnen seine übrigen Bilder, besonders sein maurisches Mädchen aus.

Henry Scheffer hat, ausser seinen sechs Portraits, einen „Christusknaben" eingesandt, der in der Ausführung allerdings einen Meister verräth, jedoch im Charakter verfehlt und schwach in der Färbung ist.

Léon Riesener, der als Colorist eine sehr bedeutende Stelle einnimmt, hat ausser einer grossen Zahl (14) von Bildnissen, darunter freilich sehr wenig gelungene, eine Art Genrebild mit lebensgrossen Figuren, „Schäfer und Schäferin", ausgestellt. Dieses Bild ist, bei der grössten Wahrheit in der Auffassung, von seltener Tüchtigkeit und Gediegenheit der Behandlung und gehört zu den hervorragendsten Erscheinungen der naturalistischen Richtung. Die Färbung, von grosser Kraft und Frische, hat doch auch zum Theil etwas Auffallendes: so ist die junge Schäferin von rosig-blauen Reflexen ganz übergossen.

S. de Malval, aus Lyon, hat den „Tod des Malers Luis de Vargas" dargestellt, den sein alter Diener im Sarge liegend findet, welchen er sich zum Voraus bestellt und in den er sich, als er sein Ende herannahen fühlte, gelegt hatte. Todt vor Schrecken, sinkt der greise Diener neben dem Leichnam seines Herrn hin. In lebensgrossen Verhältnissen ist dieser Gegenstand mit sehr gewissenhafter Zeichnung und in einer trefflichen, wahren und schlichten Weise ausgeführt, einfach und fern von allem System, — eine nicht genug zu schätzende Eigenschaft. Aehnliche Vorzüge und eine sehr kräftige Ausführung, die in ihrer Derbheit nur die Gefahr der Hingebung an einen einseitigen Naturalismus in sich schliesst, zeichnen die sieben Bilder Alex. Antigna's und besonders seine Scene einer „Feuersbrunst" — eine durch die hereindringenden Flammen in ihrer Stube grässlich überraschte arme Familie, — mit lebensgrossen Figuren, aus.

Ein ungewöhnliches Talent bekunden die mit grosser Meisterschaft und kräftiger Wirkung, vom Studium des Ribera und Alonzo Cano eingegebenen zwei grossen Bilder des Ignacio Merino, den „Apostel von Peru" und den „heil. Franziskus Solano" vorstellend, ebenso die beiden kleineren, darin dieser, wahrscheinlich peruvianische Künstler Frauen von Lima (Peru) in ihrem festlichen Putze, so wie in der Alltagstracht uns vorführt.

Eigenthümliche Vorstellungen, allegorisch-idyllischer Art, gaben uns zwei junge Künstler, H. Picou und B. Masson, unter dem Titel: „An die Natur" und „die Blumen", ersteres mit fast lebensgrossen Figuren, letzteres in noch weit grösserem Maassstabe. Unter „Blumen" versteht Masson eine Schaar blühender Mädchen, die sich auf einer blumenreichen Wiese, am Saume eines Gehölzes ergehen und eine Pansherme im heitern Spiele bekränzen. Das Bild ist eine Nachahmung Chassérian's, nicht ohne Manier. Ein bedeutenderes Talent ist H. Picou, aus der Ingres'schen Schule hervorgegangen und Gérome verwandt; durch ernste Studien gebildet, von geläutertem Geschmack und

1) Der hiesige Salon wird in der Regel nach den ersten vier bis fünf Wochen auf acht Tage lang geschlossen, um mit möglichster Berücksichtigung der häufig eingehenden Vorstellungen und Reklamationen, den besonders ungünstig aufgehängten Bildern eine vortheilhaftere und angemessenere Beleuchtung zu Theil werden zu lassen.

nicht ohne Eigenthümlichkeit. Ein sehr grosses Bild, „Cleopatra und Antonius auf dem Cydnus", auf dem Salon von 1848, enthielt zahlreiche Schönheiten und brachte dem jungen Athleten Ehre und Ruf. Seitdem ist er nicht unthätig gewesen, wie die zehn 1849 und 1850 ausgestellten, sämmtlich dem Alterthume oder der freien Phantasie entnommenen Bilder und Bildchen beweisen. Nur überlässt er sich dieses Jahr einer gewissen flüchtigen und schnell fertigen, koketten Behandlungsweise, wobei die Leinwand zur Noth gedeckt ist. Sein Hauptbild „an die Natur" ist ein Nachklang an des verstorbenen Papety „Traum des Glückes", so wie dieses selbst dem Winterhalter'schen *Dolce far niente* seine Entstehung verdankte; in der Art jedoch, dass jede von den beiden letzteren Compositionen ihre Vorgängerin an Bedeutung und Gehalt zu überbieten meinte, was denn auch nicht verfehlt hat, den Meister der dritten, Picou, in die Unverständlichkeit des Mystischen und Abstrakten zu werfen, indem er Begriffe auszudrücken strebte, die es der Malerei nicht gegeben ist, dem Auge anschaulich zu machen. Wollten wir uns aber an das Zunächstliegende und Verständliche halten, so liesse sich zwischen den lustwandelnden Paaren dieser Composition und der Bildsäule der ephesischen Diana, welche deren Mittelpunkt einnimmt, nur eine grobsinnliche Beziehung finden.

Hier ist der Ort, eines Malers zu erwähnen, der sich gern auf dem Gebiet der Allegorie bewegt und besonders Personifikationen liebt, in einem Style jedoch, der auch nicht mehr die leiseste Spur des Klassisch-Akademischen an sich trägt. Es ist dies Célestin Nanteuil. Sein lieblichstes Bild war die vor neun Jahren ausgestellte „Quelle", ein junges Mädchen, dessen blonden Haaren die Thautropfen wie Perlen entquillen, tiefverborgen im kühlen Dunkel des dichtbewachsenen Waldes. Seine „Versuchung" auf dem diesjährigen Salon ist wieder vorgestellt durch ein Mädchen, dem Alles, was das Herz nur wünschen oder Eitelkeit und Ehrgeiz träumen mag, in reichem Ueberschwang auf dem Schoosse und zu Füssen liegt. Zu starke Gegensätze und zu dunkle Schatten schaden leider der Wirkung dieses Bildes.

E. Boutibonne, ein geborener Unger, der sich unter Winterhalter's Leitung in der Malerei vervollkommnet hat, ist auf dem Salon mit einem Portrait und einer tüchtig ausgeführten, lebensgrossen weiblichen Figur, „die Tochter des Dogen", erschienen. Dieses Bild ist für den König von Württemberg angekauft worden.

L. E. Rioult, der seit einem vollen Menschenalter schon sein Lieblingsthema, badende Mädchen, auf alle erdenkliche Weise in einer reichen und gefälligen, Prud'hon verwandten, nur etwas schwächlichen Tonart, durchspielt, hat auch dieses Jahr sechs Bilder ausgestellt, darunter Diana, Leda und eine dritte Badende, mit der ein Zephyr spielt.

Auch E. Signol hat ausser der „wahnsinnigen Braut von Lammermoor", einer gemalten Opernscene, den so oft wiederholten Gegenstand: „Sarah die Badende", nach Victor Hugo, geschildert und das ganze Gedicht auf den Rahmen geschrieben, was zu manchem Witzwort Veranlassung gegeben.

Ueberhaupt sind weibliche Gestalten in jeder möglichen, ja nicht selten auch in unmöglichen Lagen und Wendungen, unter allerlei Namen und jeglichem Vorwand, dieses Jahr wieder, wie gewöhnlich, zahlreich vorhanden.

Ausser dem schon erwähnten A. Bourdier (aus dem der Setzer*) Bomdier gemacht), hat auch F. D. Laugée den Tod des Zurbaran, nur leider in zu grünlichem Farbentone, dargestellt. Was die zum Grunde gelegte Anekdote betrifft, ist zu bemerken, dass die Gegenwart Murillo's als Chorknaben am Todtenbette seines Zeitgenossen Zurbaran offenbar aus der Luft gegriffen sein muss. C. E. Elmerich hat Lesueur unter den Karthäusermönchen; Ferd. Wachsmuth hat Salv. Rosa unter den Räubern in den Abruzzen; E. Lepoitevin hat die holl. Seemaler Backhuysen und van der Velde auf ihrem Elemente; H. Delaborde den seligen Bruder Angelico von Fiesole im Markuskloster in Florenz; L. P. Roux die Marietta Robusti, Tintoretto's Tochter, ein Männerbildniss malend; Alph. Colas hat Phil. Wouwermans, ein Bild zeigend; Julien de la Rochenoire den Maler Pellegrino, Freund des Rosso, auf der Tortur; V. Chavet, der die Spuren Meissonnier's verfolgt, Vandyck mit seiner Geliebten; L. Coulon endlich, mit seiner pastellartigen Ausführung, Watteau auf dem Lande vorgestellt. Alex. Conder, dem es in der zierlichen, weichen Behandlung von Blumen, Obst und Gegenständen der leblosen Natur Wenige gleich thun, hat den Ehrgeiz gehabt, eine wahre Rumpelkammer von Rüstungen, Waffen, Fahnen u. dgl., durch den Titel: „Bourguignon in seiner Werkstätte", in eine höhere Kunstgattung einzuschmuggeln. Uebrigens kann, mit Ausnahme des Bildes von Laugée, keines der ebenerwähnten auf den Namen eines historischen Gemäldes Ansprüche machen, und so wären wir denn abermals, einer natürlichen Ideenverbindung zu Lieb, unvermerkt auf das Gebiet des Genre gerathen, welches wir nunmehr nicht länger zögern dürfen, entschieden zu betreten. Nur eines Bildes, aus der verwandten Categorie der Dichterbiographieen, sei noch Erwähnung gethan: J. B. J. Trayer's „Shakspeare in der Bierstube zur Krone, dem Vorlesen eines seiner Stücke zuhörend". Vorn im Bilde, in einer Ecke, von den versammelten Soldaten und Männern aus dem Volke unbemerkt, lauscht der Dichter mit lebhaftester Theilnahme ihren Bemerkungen. In dem charaktervollen Kopfe von sprechendem Ausdrucke ist deutlich zu lesen, dass hier nicht Künstler und Kritiker im Sinne unserer modernen Verhältnisse reizbar und gereizt einander gegenüberstehen, vielmehr, dass der reichbegabteste schöpferische Geist der neueren Zeiten, aus der unmittelbaren Berührung mit dem Volke, gleichsam ein geistiger Antäus, einen nicht geringen Theil seiner Kraft hergenommen.

Unter den eigentlichen Gattungsmalern begegnen wir nun zuerst einer Gruppe von Künstlern, die ihre Stoffe aus dem weiten Gebiete der Phantasie, häufig mit Hereinziehung der Mythologie entlehnen. An ihrer Spitze steht N. Diaz, von spanischer Abkunft, ein Künstler, der seit etwa 15 Jahren durch eine Unzahl von Bildern, die er, zum Theil sogar auf dem Wege der öffentlichen Versteigerung, unter das Publikum gebracht, und durch eine gewisse Autorität, die er auch auf die Kritik auszuüben gewusst hat, einen Einfluss gewonnen, den man im gewissen Sinne unbedenklich als verderblich bezeichnen kann. Diaz hat nämlich als Figuren- und Landschaftsmaler, — und auf letzterem Felde hat, ganz in seiner Art, Théodore Rousseau, der aus einem langjährigen Märtyrer der Jury nunmehr in Vieler Augen ein Heiliger, (der eigentliche Schutzheilige der Landschaftsmalerei) geworden ist, — diese beiden Künstler haben im Eifer der Neuerung, noch mehr aber in Folge ihrer mangelhaften Organisation und ihrer ungenügenden Studien, an die Stelle von begränzender Linie, von Form und Zeichnung, von Charakter, von Gedanken und von Handlung, ein haltungsloses, unsicheres Spiel von Gestalten, deren Umrisse, wie im Nebel schwankend, zerfliessen, eine flüchtige skizzenhafte Behandlung, die immer nur andeutet, niemals bestimmt ausspricht, ein gewisses schillerndes Farbenspiel, häufig von den zufälligen Combinationen der Palette eingegeben, kurz ein unbefriedigendes Nahezu und Ungefähr, und endlich ein ewiges Einerlei im Wechsel der frivolen Gegenstände gesetzt.

*) Diesmal der Abschreiber. Anm. des Setzers.

Mit diesen Fehlern Hand in Hand gehen allerdings gewisse, nicht gering anzuschlagende Eigenschaften, ja manches, was wir als Fehler bezeichnen, könnte, seiner untergeordneten Stellung eingedenk, zu einem wirklichen Vorzuge werden. Die schöne Färbung und reiche Behandlung, der geistreiche Vortrag, das verführerische Helldunkel, das Anmuthige der Gegenstände, der Reiz der Stellungen und selbst der Köpfe, das Schalkhafte des Ausdrucks, und eine bei geringer Erfindungsgabe, doch lebhafte Einbildungskraft, zeichnen Diaz unverkennbar aus und sichern ihm den Beifall derer, die keine höhere Anforderungen machen. Dieser Beifall ist ihm denn auch von Kritikern, von Künstlern und von Liebhabern in reichem Maasse zu Theil geworden. Ich könnte mehr als einen Liebhaber nennen, der seine Sammlung mit einem Diaz angefangen, mit einem Diaz abgeschlossen hat, dem also Diaz im eigentlichen Verstande das Alpha und das Omega, der Inbegriff aller Vollkommenheit ist. Auf Diaz hört, bei Diaz schwört so Mancher, denn Diaz ist einmal der Mann der Mode; seine Bilder werden gelobt, gesucht, bestellt und zu hohen Preisen gekauft, meistens noch ehe sie die Staffelei verlassen; was bliebe dem glücklichen Künstler also zu wünschen übrig? — Sein Antheil am Salon von 1850 besteht in sieben Bildern, darunter ein Portrait. Dann: „der entwaffnete Amor", „Amor's Grab", „Amor's Geschenke", „badendes Mädchen von Liebesgöttern geneckt", „Zigeuner", „untergehende Sonne". Fügen wir zu dieser Aufzählung die seiner Bilder von 1848: „Diana begiebt sich auf die Jagd", „Venus und Adonis", „Zigeuner hören einem wahrsagenden Mädchen aus ihrer Mitte zu", „der Spaziergang", „Hetzjagd im Walde von Fontainebleau", so ist damit der Ideenkreis so ziemlich umgränzt, dem Diaz seine Darstellungen zu entnehmen pflegt.

Wie der Schatten seinem Körper, so folgte seinem Vorbilde Diaz der vor wenigen Wochen verstorbene M. Alex. Longuet. Auch er hat sieben Bilder ausgestellt, deren Aufzählung nur eine Wiederholung wäre. Eine „Marguerite d'Anjou", die sich darunter befindet, hat von einem historischen Bilde nichts als den Namen. Longuet, der zuweilen sich einer strengeren Zeichnung zu befleissigen suchte, erreichte seinen Meister aber bei weitem nicht in der Klarheit und dem Reiz der Färbung, in der Durchsichtigkeit der Schatten und der reichen Behandlung.

J. Fr. Millet erreicht zwar eine gewisse Grossheit der Formen und ist in seinen Darstellungen aus den Beschäftigungen des Landlebens, „ein Säemann" und „die Heubinder", nicht ohne alle Poesie; treibt dabei aber die Vernachlässigung der Zeichnung und die Unbestimmtheit der Umrisse auf's Aeusserste, wozu noch eine höchst trübe Färbung und eine schmutzige, unbehülfliche Ausführung kommen.

Von Diaz nur in entfernter Abhängigkeit stehend, vielmehr mit Picou verwandt, ist Charles Nègre, von dessen sieben Bildern sich besonders die beiden kleinen Seitenstücke, „Leda" und „Coronis, die Mutter des Aesculap", bemerklich machen. Die schöne frische Färbung, die gewissenhafte Ausführung, die zierliche Behandlung steht mit der Natur der Vorstellungen im Einklang.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen.

Von **M. Weiss.**

(Fortsetzung.)

Die furchtbaren Gräuel der französischen Revolution, welche um diese Zeit ganz Europa mit Schrecken erfüllten, hinderten nicht nur diese Reise, als überhaupt der zwischen Frankreich und Preussen ausgebrochene Krieg die Ausführung irgend eines grössern Unternehmens bis auf unbestimmte Zeiten hinausschob. Alle bürgerlichen und staatlichen Interessen flossen nur in dem einen einzigen Punkte auswärtiger Politik zusammen, und erst einige Jahre später nach dem Basler Friedensschluss hören wir von einer zweiten grösseren Concurrenz für ein Denkmal des grossen Königs.

War es den zuerst concurrirenden Künstlern darum zu thun gewesen, den König durch ein Reiterstandbild verherrlicht zu sehen, wie aus den für das Monument gefertigten, oben beschriebenen Entwürfen hervorging, so zeigte sich in den nun folgenden Arbeiten ein entschieden anderer Geist, der, mehr nach dem Colossalen strebend, durch eine grossartig gedachte Verbindung der Architektur mit der Plastik (vielleicht auf Kosten der letzteren?) der hohen Würde des Gegenstandes zu entsprechen versuchte.

Das Verzeichniss der am 26. September 1797 eröffneten allgemeinen Kunstausstellung giebt folgende ausführliche Nachricht über die fast ausschliesslich von Architekten eingesandten Arbeiten:

Zeichnungen und Entwürfe zu dem auf Seiner Majestät des Königs allergnädigsten Befehl Höchstdero verewigtem Oheim dem hochseligen Könige Friedrich dem II zu errichtenden Monumente.

Vom Königl. Geheimen Ober-Hof-Baurath Herrn Langhans.

Grundriss, Aufriss und Profil eines runden Tempels, dessen Untersatz 8 Stufen bilden, über welchem sich 12 Ionische Säulen im Zirkel erheben, die eine runde Kuppel tragen. Die Säulen sind nach dem Porticus des Philipp von Macedonien auf Delos geformt, das untere Drittheil derselben ist nicht cannelirt, und giebt eben dadurch dem Ganzen das Ansehn der Dauer und Festigkeit. Die Kuppel ist nach dem Pantheon zu Rom gearbeitet, sie wird aus eisernen Bogen bestehen, die in- und auswendig mit Kupfer bekleidet sind. Die Kuppel selbst wird oberwärts offen sein, wie bei der Rotonda, um auf die in der Mitte des Tempels sich erhebende bronzene Statue Friedrichs II ein Licht fallen zu lassen, welches sie vortheilhaft beleuchtet, und dem Ganzen die Feierlichkeit antiker Tempel giebt.

Die Säulen werden von Granit, die Capitäler von Marmor ausgeführt; die auf den Stufen stehenden Löwen aus Eisen gegossen. Um dem ganzen Bau mehr Leichtigkeit und Schmuck zu geben, werden über dem Architrav Basrelief von weissem Marmor angebracht, welche die 4 von Friedrich geführten Kriege andeuten, und zwischen deren jedem sich eine Victoria von vergoldeter Bronze auf einer Tafel von Basalt befindet.

In welchem Verhältniss dieses Monument in Ansehung seiner Lage und Grösse gegen die umliegenden Gebäude stehen werde, zeigt ein dabei befindlicher perspektivischer Riss.

Dieses Monument wird auf Sr. Majestät Befehl am Anfange der Linden zwischen dem Pallast des Prinzen Heinrich K. H., der Bibliothek und dem Opernhause errichtet werden.

Vom Hrn. Rector und Hof-Bildhauer Schadow.

Statues pedestres. Zwei Zeichnungen auf einem Bogen, um eine Vergleichung des modernen und römischen Costums machen zu können.

a. In der ersten steht der König das entblösste Haupt mit Lorbeern gekrönt, und stützt seinen Commandostab, welcher auf seine Befehle hindeutet, auf die bei ihm liegenden Gesetzbücher; zugleich als beschützte und vertheidigte er damit seine bei ihm stehende Krone. Unten am Postemente sitzt die Gerechtigkeit, das Genie, welchem, um ihm ein göttliches Ansehen beizulegen, die Stellung eines ägyptischen Idols gegeben ist; der Ackerbau und die Industrie. Sie sitzen ruhig unter den Flügeln des sie beschattenden Adlers, welcher sich mit seinen Klauen auf den Ackerbau und die Gerechtigkeit stützt.

b. In der zweiten Zeichnung ist der König römisch gekleidet, und statt des Commandostabes hält er den Degen in der rechten und in der linken den Oelzweig, um anzuzeigen, dass er im Kriege und Frieden gleich vortrefflich war. Derselbe Gedanke liegt auch in der Verzierung des Piedestals, wo Mars dem auf der Leier spielenden Apollo zuhört. Sowohl diese als die vorige Gruppe können vereinigt dazu dienen, die Vorder- und Hinter-Façade des Fussgestelles zu verzieren.

c. Der König auf einem gallopirenden Pferde im römischen Anzuge mit fliegendem Mantel. Die Siegesgöttin selbst läuft mit schon errungenen Kränzen vor ihm her. Das Entablement ruht auf 4 Säulen in alt griechischem Styl, zwischen welchen bei einem Altare die alte Preussische Monarchie steht, welche sich mit dem Herzogthum Schlesien und Westpreussen verbindet, und von ihnen gleichsam den Eid der Treue empfängt. Vorn steht Mars und Minerva, und auf der Hinterseite sitzt Apollo auf eroberten Waffen die Leier spielend, darauf hindeutend, dass der König auch mitten im Kriege die Musen nicht vergass. Im Fries sollten auf Medaillons die merkwürdigen Tage der gewonnenen Schlachten u. s. w. eingegraben sein.

d. *Statue equestre*. Der König in der römischen *Tunica*, in der Stellung des Mark-Aurel, sein Volk segnend. Das Piedestal ist Dorischer Ordnung und zeigt den König *en bas-relief* in seiner wahren Tracht, wie er Künste, Wissenschaften und Industrie beschützt; auf der anderen Seite des Piedestals könnte er denn als Sieger auf dem Schlachtfelde erscheinen. Vorne sitzen Mars und Minerva.

e. *Statue equestre*, nach der Lieblings-Idee des Volks, so wie es den Helden im Leben sah.

f. Idee zu einem *Tombeau*, wozu aber eine eigene Kapelle oder Nische erbauet werden müsste. Der König liegt nachdenkend in ein Leichentuch gehüllt, und trauernd sitzen die neun Musen um sein Grab herum. Im Fries des Sarcophags erblickt man liegende und weinende Krieger.

g. Eine Idee den König auf seinem Throne sitzend darzustellen. Unten stehen Minerva und die preussische Monarchie, beide vereinigt scheinen die Künste, die Wissenschaften, den Ackerbau, die Viehzucht und den Fleiss zu beschützen, welche in einem Basrelief auf dem Piedestal abgebildet sind.

h. und i. Zur Vergleichung sind Zeichnungen von dem Monumente Gustav Adolfs und seines Ministers des Kanzlers Oxenstierna, welcher der Geschichte die Thaten seines Königs diktirt, beigefügt.

Vom Herrn Hofrath Hirt.

a. enthält den Grundriss eines länglichten Tempels, mit einem Vortempel, oder Pronaon. Ganz um das Gebäude laufen freie Säulengänge.

b. Fig. 1. ist der geometrische Aufriss von einer der zwei Hauptansichten. Auf dem Architrav steht die Inschrift — im Giebelfelde ist *en bas-relief* die Apotheose des Verklärten vorgestellt — der Genius Unsterblichkeit trägt ihn auf seinen Flügeln nach dem Olymp; zwei Adler — Embleme von Preussen und Brandenburg — begleiten den Zug: dabei ist die Stadt Berlin und der Spree-Fluss gebildet. Ueber der Mitte des Giebels schwebt eine Victoria auf dem Tempel ihres Lieblings herab — sie hält in einer Hand die kriegerische, in der andern die Bürgerkrone. — Auf den Seiten sind Trophäen errichtet.

Fig. 2. stellt den Durchschnitt des Tempels der Breite nach vor: In der Mitte steht der König — als Heros, und deswegen nackt gebildet — auf einem Piedestale — er hält in der linken den Zepter, die rechte väterlich ausstreckend.

Zur Seite sieht man zwei von den zwölf grossen Basreliefs, welche die Hauptthaten des Verewigten vorstellen: — Ueber diesen sind drei kleine Reliefs, drei der vornehmsten Provinzen des Reichs bezeichnend.

c. ist ein Durchschnitt des ganzen Gebäudes nach seiner Länge.

1. sieht man einen der zwei Kandelabers, welche des Nachts den Tempel von aussen erleuchten sollen.
2. Im Pronaon sieht man zwei von den sechs grossen Tafeln, auf welchen die wesentlichen Thaten des Verklärten verzeichnet werden sollen.
3. Im Tempel sieht man wieder vier von den grossen Basreliefs, und sechs von den kleinern.

d. Fig. 1. stellt eine perspektivische Zeichnung des Gebäudes vor. Fig. 2. ist der Situations-Plan in dem Lustgarten mit Bäumen umpflanzt.

e. Entwurf eines Basreliefs in dem Giebelfelde der anderen Hauptansicht: Es stellet die Königliche Familie vor, welche den Manen des Verklärten Opfer bringt.

Auf dem Architrav steht der Name des Erbauers mit dem Regierungsjahre.

Die Idee des Erfinders wäre, das Gebäude ganz von bläulichen schlesischen Marmor zu errichten: nur die Statue des Königs, und die Basreliefs mit den Inscriptions-Tafeln würden von weissem Marmor gemacht.

Die Decke im Innern würde von Holz, und vergoldet — der Fussboden von Mosaik, oder auch von Marmor — die Victoria von getriebenem Kupfer — und so auch die Trophäen. Die Deckung von aussen müsste auch von Kupfer sein.

Vom Herrn Gentz, Professor und Ober-Hof-Bau-Inspektor.

Zu dem Monumente Friedrichs ist ein runder Korinthischer Tempel von weissem Marmor, dessen reich verzierte Kuppel auf einer doppelten Säulenreihe ruht, auf einem viereckigten 21 Fuss 6 Zoll hohen Untersatz entworfen.

Die bronzene Statue des grossen Königs — in der Mitte des Tempels auf einem runden Piedestal von Porphyr oder Granit stehend, im einfachen friedlichen Gewande, mit ausgestreckter segnender Hand dargestellt — sollte so viel als möglich vor die Augen seines dankbaren Volks gebracht werden. Es schien nöthig, die Statue durch einen im Innern des Tempels senkrecht hinabgehenden 5 Fuss hohen Socle zu isoliren und vor aller Berührung zu sichern. Wem es wohlthut, den Unvergänglichen in seinem Bilde zu Ehren, und nur für diesen sollte gearbeitet werden, dem wird der Anblick desselben genügen.

Die Weih-Altäre auf den Ecken der Plateforme hat gleichsam der König und das Vaterland dem Genius des Verstorbenen errichtet. Der untere Vorplatz vorn und hinten ist mit einem Obelisk geziert. An jeder Ecke des Untersatzes auf den untersten Stufen desselben liegt ein ägyptischer Löwen-Sphinx, das Symbol der erhabenen Ruhe.

Der beigefügte Situations-Plan zeigt den Ort, der zu Aufführung des Monuments am schicklichsten schien. Es musste zwar aus dem geräuschvollen Gedränge der arbeitenden Menge, nicht aber aus der besuchtesten Gegend der Stadt entfernt sein. Darum sollte gerade dieser Ort dazu gewählt und der anerkannt schönste Platz der Hauptstadt dadurch veredelt werden.

Die Communikation zwischen den Linden, und der Gegend des Zeughauses und des Königlichen Schlosses wird auf jeder Seite des Monuments durch eine fahrbare Strasse und eine Colonnade für die Fussgänger erhalten. Beide Strassen werden durch einen überwölbten Weg, der quer durch die Mitte des Untersatzes des Monuments führt, mit einander verbunden. Der Theil des Monuments, der über den Theil des Canals zu stehen kommt, wird auf dieser Stelle solide unterwölbt werden.

Endlich schliesst sich, um das Ganze des Monuments schicklich zu terminiren, und zugleich zum Nutzen und zur Bequemlichkeit der Gegend, an jeder Seite der Colonnade, also auf den vier Ecken des Monuments, ein Pavillon an. Diese vier Pavillons würden auf folgende Art zu gebrauchen sein.

Der nächste am Zeughause könnte zur Artilleriewache bestimmt, der ihm gegenüberliegende zu dem anstossenden Palais gezogen werden; in dem, der zunächst am Opernhause liegt, ein Koffee- und ein Speisehaus zur Bequemlichkeit des Publikums und besonders derjenigen, die während des Carnevals das Opernhaus besuchen, angelegt; und endlich der vierte zu Kauf- und Kramläden, woran es in der Gegend sehr fehlt, eingerichtet werden.

Das Ganze ist auf 3 Blättern dargestellt:

A. enthält:
  a. den Situationsplan.
  b. denselben mit dem hineingezeichneten Grundrisse des Monuments.

B. enthält:
  a. die Vorderansicht des Monuments.
  b. die Seitenansicht desselben.
  c. den Durchschnitt des Tempels.

C. stellt eine perspectivische Ansicht des Monuments dar.

Vom Herrn Friedrich Gilly, Oberhofbauamts-Inspector.

Der in dieser Zeichnung ausgeführte Plan stellt einen in der Mitte des Achtecks am Potsdammer Thore zu erbauenden Tempel als Monument Friedrichs des II dar.

Dieser Tempel erhebt sich auf einem länglich viereckigen Unterbau-Gewölbe, Bogengänge öffnen die Durchsicht durch denselben. In der Mitte desselben ist ein weites Gewölbe angebracht, worin nach des Erfinders Idee, ein Sarkophag, über welchem sich im Spiegel des

Gewölbes der Sternenkranz zeigt, angebracht werden müsste. Könnten Friedrichs Gebeine wirklich im Schoosse seines Denkmals ruhen, so würde dieser innere Theil desto mehr Bedeutung erhalten.

Der Tempel selbst, zur Erhöhung des Effekts von einem helleren Material, als der Unterbau gearbeitet, mit einem ehernen Dache bedeckt, bietet, in einfacher altdorischer Form dem Auge keine andere Verzierungen dar, als zwei Basreliefs im Giebel von unvergoldeter Bronze, das eine: Friedrich mit Blitzen gewaffnet, der von einem mit geflügelten Pferden bespannten Wagen, den Adler mit dem Siegeskranze über ihm, seine Feinde zu Boden schlägt. Das andere: Friedrich der auf dem Thron vor dem versammelten Volke, der Adler mit den Blitzen ruhend neben ihm, mit der Palme des Friedens erscheint.

Vor den beiden Giebelseiten des Tempels sind auf erhöhten Stuffen zwei Weihaltäre errichtet.

Der Altar am Vordergiebel dem Beschützer mit den Abbildungen des Donnerkeils und des von Lorbeeren umschlungenen Diadems.

Der Altar am hintern Giebel: dem friedlichen Beherrscher, mit der Lyra und dem Caduceus auf der einen, Pflugschaar und Sichel auf der anderen Seite, von Eichen- und Oelblättern umwunden.

Im innern des Tempels, dem Eingange gegenüber, befindet sich in einer Nische, und auf einem grossen Untersatz gestellt, die Statue. Das Licht fällt von oben in den Tempel.

Den Eintritt in den Platz von der Leipziger Strasse her, bezeichnen vier, den vom Thore her, zwei Obelisken. Rund um das Monument läuft die Strasse für Wagen und Fussgänger, in einen wahren Spatziergang verwandelt.

Das Thor muss nothwendig ein Ganzes mit dem Monument bilden, und um ähnlichen Eindruck zu bewirken, in ähnlichen Geschmack erbauet sein. Auf demselben steht ein Quadriga, worin — nach dem Beispiel der Alten — nichts, als eine Siegespalme weht, an welche die Zügel geknüpft sind. Die Pferde nicht im vollen Laufe, sondern in dem Augenblicke, welcher der Ruhe vorangeht.

Dieses Monument ist auf zwei Blättern dargestellt.

a. Grundriss Umriss und Durchschnitt.

b. Perspektivische Zeichnung.

Ausser diesen grossen und umfassenden Entwürfen nennt derselbe Katalog noch folgende auf das Monument bezügliche Werke:

Vom Herrn Bildhauer Haun senior.

Modell eines antiken Tempels. In demselben Friedrich II, General Zieten, Feldmarschall Schwerin, General von Dieskau und General Tauenzien.

Vom Herrn Geheimerath Langhans.

Modell in Gips von dem Monument Friedrichs des Zweiten, dessen Ausführung von Sr. Königl. Majestät Allerhöchst genehmigt worden.[1])

(Fortsetzung folgt.)

Radirungen.

Sketches after English landscape painters by L. Marvy. London 1851. Fol.

Der durch seine vielen Landschaftsradirungen und als Maler bekannte französische Künstler L. Marvy giebt hier 20 Blätter Radirungen nach den vorzüglichsten Landschaftsmalern der englischen Schule in seiner bekannten, durch die Radirnadel und mit Tusch oder Aquatinta-Ton vollendeten Manier.

Die Meister, nach welchen jene Blätter gearbeitet, sind Calcott, Cattermole, Gainsborough, Harding, Holland, Turner, Wilson und Andere.

Obgleich viele Blätter trefflich gewählte Compositionen enthalten und die verschiedenen Arten des Styls repräsentirt sind, so wie auch andere ganz reine Naturlandschaften darstellen, zugleich L. Marvy als Kupferstecher oder vielmehr als Radirer alles mögliche leistete, was Zeichnung, malerische Behandlung und verständige Vollendung für Effekt und andere Eigenthümlichkeiten des praktischen Vortrages erfordern, dürfte demungeachtet vieles der Arbeit zu gesucht (conventionell) und etwas einförmig erscheinen.

Bei längerem Ueberblick der verschiedenartigen Kunstnaturen und den wechselnden Motiven der Originale hätte man glauben sollen, jene Originalcharaktere ebenso verschiedenartig wiedergegeben zu erkennen. Dem ist aber nicht ganz so, indem jene Originalmeister sich wenig unterscheiden, das Ganze übrigens meist auf ein etwas gleichförmiges Haschen nach Effekt berechnet und dadurch in dem Charakter der oft in erkünstelter Wirkung hervorgegangenen modernen Aquarellmalerei gleich scheint.

Es ist indess sehr lobenswerth, die Werke jener berühmten Originalmeister durch die Marvy'schen Radirungen vervielfältigt zu sehen, da zugleich das vorliegende Heft in höchst anständiger Form der Ausstattung durch Druck und Papier, nebst einem dasselbe begleitenden Text von W. M. Thackeray, sich als ein freundliches Kunstwerk empfiehlt, abgesehen von dem, was darüber oben gesagt und wodurch dem Interesse für jene Kunstblätter nicht geschadet werden soll, da dem Künstler Marvy alle Achtung für einen grossen Theil seiner vielen Arbeiten gezollt werden darf. **Frenzel.**

Zeitung.

Berlin, 7. Juni. Gestern Abend beging eine sehr zahlreiche Versammlung von Künstlern und kunstverwandten Männern ein schönes Fest zu Ehren Rauch's. Tusch und Jubelruf empfing den Hochgefeierten und geleitete ihn zu seinem blumengeschmückten Sitze an der Tafel. Von exotischen Gewächsen baute sich hinter ihm ein Bosket, von dem sich sein mit Eichenlaub umkränztes kolossales Medaillonbild von Gustav Richter, grau in grau gemalt, abhob. Zu den Seiten traten aus dem Gebüsch zwei Victorien vor, die heute ihre Kränze ihrem Schöpfer weihten. Die gegenüberliegende Wand nahm ein grosses von Eybel komponirtes und mit Hülfe von Becker und Schrader ausgeführtes Transparent ein, unter welchem, hinter Gebüsch und Blumen versteckt, die Musik placirt war. Das Bild wurde unter Sologesang enthüllt und zeigte in höchst gelungener Gruppirung und Anordnung fast sämmtliche Werke des Meisters, den alten Fritz, wie die Sonne unter den übrigen Gestirnen, in der Mitte. Umschwebt wurde der ganze Chor von den rhythmisch wandelnden Musen, deren Reigen der strahlende Apoll führte. Ein sehr glücklich ersonnenes und durchgeführtes Intermezzo bildete die durch einen Trompeter und den Dessauer Marsch eingeleitete dramatische Scene, von mehreren sehr treu wie Soldaten aus den Regimentern Seidlitz, Schwerin, Zieten u. s. w. kostümirten Künstlern. Sie brachten dem Bildner ihrer Chefs und des Königs in soldatisch derber Rede und Haltung ihre Huldigung. Der beliebte Schauspieler Wauer hatte dabei eine Rolle übernommen. Die höchst ansprechende und im Ton wohlgelungene Dichtung rührte von dem Maler J. Moser her. Sie schloss mit einem Liede nach der Melodie des Prinzen Eugen, welches, ebenfalls in Typen und Schreibweise der damaligen Zeit gedruckt, vertheilt wurde. In gewohnter geistvoller und witziger Weise erklärte Hr. Löwenstein die von Burger radirte Tischkarte: Einen Besuch des alten Fritzen hier unten, „um einmal nach seinem Preussen zu sehen und den Meister Rauch kennen zu lernen". Auch der Kupferstecher Lüderitz erfreute durch einen längeren Vortrag in Versen, der den Vergleich zwischen der Werkstatt Rauchs im hiesigen s. g. Lagerhause und der Werkstatt Jupiters auf dem Olymp sehr ergötzlich behandelte. Lieder, zum Theil für das Fest von

1) Vergl. die oben mitgetheilte Beschreibung desselben

Hr. J. Schneider komponirt, zahlreiche Trinksprüche hatten alle dasselbe Ziel, die Feier des in Fülle der Kraft prangenden Künstlers, der in einfachen herzlichen Worten dankte, die Kunst hoch leben liess und mit dem Glase in der Hand einen Umgang durch den Saal zu allen Versammelten machte. Unter den zahlreich anwesenden Fremden, denen sich manch' fröhliches unerwartetes Zusammentreffen ergab, sahen wir den vor wenig Tagen angekommenen Kaulbach, den wir freilich halb den Unsrigen nennen dürfen, ferner Prof. Bendemann von Dresden, Prof. Felsing von Darmstadt, Hofr. Schöll von Weimar u. A.

Berlin. Dem Prof. Rauch ist der Stern zum rothen Adlerorden zweiter Klasse mit Eichenlaub, dem Kunstgiesser Friebol, unter dessen Leitung der Guss des Friedrichsdenkmals ausgeführt worden, dem Steinmetzmeister Müller, dem man die Herstellung der granitenen Unterlage verdankt, und dem Hofzimmermeister Pardow, der die Arbeiten der Transportirung und Aufrichtung leitete, ist der rothe Adlerorden vierter Klasse verliehen worden.

Die hiesigen städtischen Behörden haben unserm Rauch durch eine Deputation eine Dank-Urkunde überreichen lassen. Dieselbe lautet:

Wir, der Magistrat, und wir, der Gemeinderath der hiesigen Haupt- und Residenzstadt, urkunden und bekennen hiermit: dass, nachdem des hochseligen und des jetzt regierenden Königs Majestäten die Errichtung eines unserem grossen König Friedrich, dem Einzigen, glorreichen Andenkens, bestimmten Standbildes Allerhöchst zu beschliessen geruht haben, und dies jetzt in grösster Vollendung vor unsern Augen tretende Denkmal der Pietät den innigsten Dank des gesammten Vaterlandes gegen unser erhabenes Königshaus erweckt, auch unserer Stadt zur schönsten Zierde gereicht, wir uns gedrungen fühlen, dem grossen Meister der Kunst, unserem theuren Mitbürger, dem Königl. Professor der Akademie der Künste und Hofbildhauer Hrn. Rauch in gerechter Anerkennung des schöpferischen Geistes, welcher den in der Aufgabe liegenden erhebenden Gedanken erfasste und für die Mit- und Nachwelt dies zur Bewunderung und geistigen Erhebung führende Denkmal schuf, den tiefempfundenen Dank der Stadt darzubringen und ihn den Ehrenmännern beizuzählen, deren Gedächtniss wegen ihrer grossen und ausgezeichneten Verdienste um das Vaterland und unsere Stadt wir stets hoch in Ehren halten. Dessen zum Erweise und als ein Zeichen wahrer Hochachtung haben wir diese Urkunde unter unserer Unterschrift und unserem Insiegel ausgefertigt.

Da jedoch die übliche Form einer solchen Urkunde es nicht gestattete, den Gefühlen der Dankbarkeit und Hochachtung gegen den verdienten Künstler in ihrer ganzen Grösse in der Urkunde Worte zu geben, so ist für angemessen erachtet worden, dieselben in dem folgenden Begleitschreiben zu der Urkunde niederzulegen, welches von dem Führer der Deputation, Hrn. Stadtsyndikus Moeves, vor der Ueberreichung mündlich vorgetragen wurde:

Mit der grössten Begeisterung, erzeugt durch unwandelbare Liebe zu dem angestammten Königshause, gehoben durch wahrhaft preussischen Sinn, traten wir vor eilf Jahren an die Stelle, auf welcher sich das durch Königliche Huld und Gnade dem grossen unvergesslichen Könige bestimmte Denkmal erheben sollte. Mit Spannung und Freude harrten wir der Ausführung dieses Denkmals fürstlicher Pietät, den hohen und erhebenden Gedanken bewundernd, den Ihr schöpferischer Geist gebar, und den zu verwirklichen Sie beauftragt wurden. Voller freudiger Erwartung blickten nicht wir allein, nein, blickte die ganze Nation auf den grossen Künstler, dessen herrliche Werke uns umgeben, dessen Berühmtheit uns das schönste und grossartigste aller Kunstproducte verhiess. Und wenn auch das Andenken an den grossen König in die Herzen aller Preussen tief eingegraben ist, und er ein Denkmal in der Begründung der Grösse und des Glückes Preussens, in der geistigen Belebung des Volkes, sich gestiftet hat, so wird doch das Monument, das seine erlauchten Nachfolger auf dem Throne ihm widmen, das Monument, dessen feierlicher Enthüllung wir entgegensehen, durch die Erhabenheit des darin liegenden grossartigen Gedankens, durch die künstlerische Art der Auffassung und Behandlung desselben, der Mit- und Nachwelt Bewunderung abnöthigen, sie die glücklichen Erfolge der langjährigen gesegneten Regierung des grossen Königs immer mehr erkennen lassen, und das Nationalbewusstsein in einer Weise steigern, dass, wie früher, so auch in Zukunft das preussische Volk in Zeiten der Gefahr für König und Vaterland freudig Gut und Blut zu opfern bereit sein wird. Das ist aber das Verdienst des grossen Künstlers, der durch das sich vor unsern Augen enthüllende Monument sich einen unsterblichen Namen gemacht hat, ein Verdienst, das feierlich anzuerkennen wir um so mehr uns für berufen und verpflichtet fühlen, als die Haupt- und Residenzstadt auserseben worden, dies erhabene, dem gesammten Vaterlande angehörende Denkmal in ihre Mauern aufzunehmen, als sie zu ihren Bürgern aber auch den grossen Mann zählt, dessen künstlerische Schöpfungen die Welt bewundert. Daher gestatten Sie, hochgeehrtester Herr, dass wir Ihnen schon heut, am Tage vor der erhebensten und schönsten aller Feierlichkeiten, in wahrer Anerkennung des hohen Werthes, welchen diese würdige Feier durch Ihre Schöpfung erhält, in beifolgender, durch die Vertreter der Stadt Berlin vollzogenen Urkunde, den tiefgefühltesten Dank dieser Stadt darbringen, und durch diese Worte aufrichtiger Hochschätzung beweisen dürfen, wie auch wir geistige Grösse und wahres Verdienst im Gebiete der Kunst hoch zu achten und zu ehren wissen. Der Magistrat.

Am Freitag den 30. Mai wurde dem Meister, eben als er die feierliche Deputation des Berliner Magistrats und Gemeinderaths empfangen hatte, in Gegenwart derselben durch den von der philosophischen Fakultät der Universität Halle dazu bevollmächtigten Prof. Erdmann das Doktor-Diplom überreicht. Aus Weimar erhielt derselbe einen frischen Lorbeerkranz von dem Baume, aus dessen Blättern auch Goethe einen solchen einst empfing, von dem Herzog von Braunschweig, so wie von dem König der Niederlande hohe Orden.

Den Bildhauern Emil Wolff und Julius Troschel zu Rom ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

Die Grossherzogin von Weimar hat den Hofmaler Professor Hensel bei seiner jüngsten Anwesenheit in Weimar eine kostbare Tabatière verehrt.

Novitätenschau.

Beschreibung und Erklärung des Denkmals Friedrichs des Zweiten in Berlin von A. Kopisch. Preis: 5 Sgr. Mit jener bekannten von Doherty nach Meyerheim gestochenen Abbildung.

Annales-Archéologiques par Didron ainé. Tome XI. 2me liv. Paris. Mars et Avil 1851. — L. Deschamps de Pas: Versuch über die Pflasterung der Kirchen vor dem 15. Jahrh. — Alfred Ramé: Die christlichen Altäre. Altar des 12. Jahrh. in der Kathedrale von Marseille. — F. de Roisin: Ueber das Passionsmysterium in Oberammergau. — Felix de Verneilh: Die byzantinische Architektur in Frankreich, mit Abbildungen. — Didron ainé: Historische Ikonographie, Franz II und Maria Stuart.

Berichtigungen.

S. 99 Sp. 2. Z. 11 u. 15 v. u. statt: ergreifendem lies: wegwerfendem
„ 114 „ 2. „ 4 v. u. statt: platte lies: glatte
„ 123 „ 2. „ 22 v. u. statt: Tony Zac lies: Tony Zac
„ 173 „ 2. „ 34 v. o. statt: Tempelhoff lies: Möllendorff

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 25. Sonnabend, den 21. Juni. 1851.

Kunst und Alterthum in Salzburg.

(Schluss.)

Die Feste Hohen-Salzburg, hoch über wogende Eschen hervorragend, zieht durch ihr mittelalterliches Aussehn sogleich die Aufmerksamkeit eines jeden Fremden auf sich. Mittelst einer Erlaubnisskarte von Seiten des k. k. Festungskommandos kann man ohne geringste Schwierigkeit, von der zwar auswärtige Blätter und Reisebücher träumen, sich in das Innere dieses alten Zwingers begeben.

Auf dem Schlossplatze angekommen, fällt sogleich an der Nordseite die vom Erzbischof Leonhart Keutschach 1501 erbaute Schlosskirche auf. An den Wänden des Inneren befinden sich kolossale Reliefs der zwölf Apostel und des Erlösers. Durch Entfernung von ganz unbedeutenden Details könnte auch diese kleine Kirche in ihrem schönen Urzustande wieder erscheinen.

An der Aussenseite der Kirche befindet sich das marmorne Monument des Erzbischofs Leonhart im Pontifikalkleide, sein Land segnend, begleitet von zwei Diakonen, umgeben von einem auf Säulen gestützten Giebel. Auch diesem Monumente dieses Friedensfürsten wünschten wir eine liebreichere Sorgfalt, indem von Jahr zu Jahr die zierlichen Details durch muthwillige Beschädigung immer mehr leiden.

Gegen West gewendet kommt man zum höchst gelegenen Punkt der Festung, den das eigentliche Schloss einnimmt. Im dritten Stockwerk befinden sich die sogenannten „Fürstenzimmer". Diese wären ihrer gänzlichen Zerstörung entgegengeeilt, hätte nicht der kunstsinnige Erzherzog Johann sich deren eifrigst angenommen und die successive Herstellung derselben erwirkt. In diesem Jahre wurden zwei dieser altdeutschen Prunkgemächer unter Leitung des Malers Pezolt durch hiesige Werkleute hergestellt. Muthwille und Geringschätzung hatte viel Schnitzwerk verschleudert, jedoch fanden sich noch so viel erhaltene Motive vor, dass durch treue Kopirung das Abgängige ersetzt werden konnte. Gehört die architektonische Grundidee eben nicht zu den reinsten des germanischen Geschmackes (da verschiedene Bauherren von 1487 bis 1504 daran sich versuchten), so ist doch der malerische Eindruck höchst überraschend. Besonders befriedigend ist die Analyse der mannigfachsten Details vegetabilen Charakters, sowohl an dem Schnitzwerke, als an der Tonmodellirung des prunkreichen grossen Ofens.

Neben diesen Prunkgemächern wäre noch ein grosser Saal, auf vier mächtige Marmorsäulen gestützt, sowie eine mit Spitzbogen eingewölbte Vorhalle einer sorgsamen Herstellung zu unterziehen. Ebenso erwartet eine baldige Rettung die kleine Hauskapelle neben den Landschaftszimmern im zweiten Stockwerk.

Zweifelsohne wird ehestens zu dieser Reform geschritten werden.

Wohl wäre zu wünschen, dass dergleichen gründliche Erneuerungen auch unter dem Bürgerstande Nachahmung fänden, allein, wie schon gesagt, dort fehlt es an festem Willen. Man sucht sich nur nach Möglichkeit zu entlasten; denn als es sich darum handelte, die Marienstatue am Domplatze, die eine ganz geringe Verstümmelung erlitten hat und wozu sich schon im Jahre 1842 Stiegelmayr aus München erbot, gratis diesen Schaden zu ersetzen, nun herzustellen, riethen einige Glieder des Gemeinderathes, dieses Monument abzutragen, um einen leeren Platz zu gewinnen und zugleich der Gemeinde die Last der Erhaltung vom Halse zu schaffen. Ein Monument, das heutigen Tages nicht unter 50,000 Fl. hergestellt werden könnte, will man der Vernichtung preisgeben und mit dem Erlös von dem Material die Abtragung bestreiten. Ist es auch kein Werk reiner Kunstrichtung, indem es aus dem Jahre 1771 herrührt, so ist es schon beklagenswerth, wie selbst die Repräsentation der Geistlichkeit im Gemeinderath, derlei Anklängen Gehör gebend, eine Schonungslosigkeit verräth, weil zufällig dies Monument keine Einkünfte bietet.

Alsdann darf man sich wohl nicht wundern, wenn die Landkirchen oft, ungeachtet ihrer bedeutenden Mittel, voll Geschmacklosigkeit, voll unschöner Flitter sich füllen. So ist wohl wenig Aussicht, dass die schönen Kirchen aus guter Zeit zu Kuchl, Scheffan, Hüttau, Bischofshofen, Zell, Tamsweg, St. Martin, Maria Pfarr, Kundl u. a. m. nach und nach von ihrer Ueberladung gereinigt werden, ja es ist viel mehr als je zu befürchten, dass auf die geschmacklosesten Gestalten neues Gold und Silber planlos aufgetragen wird.

Wir sind der Ueberzeugung allzu voll, als dass wir nicht einsehen sollten, dass der geistliche Stand in unserem Gebirgslande noch unbedingtes Vertrauen besitzt, demnach wir nur dem ums Wohl seiner Anvertrauten besorgten Seelsorger mehr Einsicht in die Sphäre der Kunst wünschen, da dieselbe doch, so lange das Christenthum besteht, stets Hand in Hand mit ihm ging. Möchte in den Priester-Seminarien doch eine fassliche Abhandlung über den christlichen Kirchenbau vorgetragen werden!

Seit sieben Jahren besitzt Salzburg einen Kunstverein, dessen Theilnehmerzahl immer zwischen 800 und 600 wechselt. Es wurden während dieser Zeit 31,485 Fl. durch Vermittelung des Vereins den beschickenden Künstlern zugeführt. Man kann die freudige Ueberzeugung aussprechen, dass es dem grössten Theil der gebildeten Bewohner Salzburgs zur unumgänglichen Nothwendigkeit geworden ist, dem heiteren Kultus der reinen Kunst mit innigem Behagen anzuhängen, auf welche Weise die Kunst, die so lange Jahre bei uns unbeachtet blieb, zum erhabenen Gemeingut wird. Nur durch gemeinnützige Verzweigung ins Leben kann die Kunst jene Früchte bringen, welche wir im Mittelalter so allgemein bewundern müssen, und so mag es auch der Thätigkeit des Kunstvereins-Ausschusses nicht fehlen, diese Anstrebungen durch eine reich beschickte Ausstellung und durch gediegene Leistungen für das Vereinsgeschenk bald zu erreichen. Besonders neuer Impuls steht jetzt zu erwarten, da man beschlossen hat, sich mit 100 Aktien an dem neuen österreichischen Kunstverein in Wien zu betheiligen, wodurch unsere permanente Kunstausstellung einen sehr bedeutenden und gediegenen Zuwachs von jährlich drei Ausstellungen, je wenigstens zu 30 Bildern, theils der vom Wiener Verein angekauften, theils der ihm zugesandten und durch Schiedsgericht als verbreitungswürdig anerkannten Werke bekommen wird.

Selbst die 100 Vereinsgeschenke, welche überdies unserem Vereine durch dieses Theilnehmen zufallen, kommen unserer alljährlichen Verloosung zu Gunsten, so wie auch die allfälligen Gewinne der 100 Aktien. Unser Verein, dessen Mittel nicht erlaubten, sich zur Beschickung seiner Ausstellung auf einen grösseren Wirkungskreis auszudehnen, erlangt nun hierdurch eine gewiss grossartige Einsicht in das Streben der Künstler zu Dresden, Berlin, Düsseldorf, Cöln, Brüssel und Paris, sonach Auge und Urtheilskraft des Beschauers stets einer vergnügungsreichen Uebung ausgesetzt ist und der Geschmack die feinste Ausbildung erlangen kann.

Mit solcher Fernsicht uns tröstend, wollen wir auch erwarten, dass in etlichen Jahren die eben ernst, aber wohlmeinend gerügten Uebelstände, durch Gleichgültigkeit oder Kaprice herbeigeführt, sich nach und nach verlieren, nur möge recht bald eine gesetzliche Schranke gesetzt werden, welche mit liebevoller Gewissenhaftigkeit und strenger Kenntniss wolthuenden Einhalt gebe, damit die noch vorhandenen Kunstschätze uns nicht ganz und auf so schonungslose Art entzogen werden.

Pz.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

E. Meissonnier. — Steinheil — J. Fauvelet.

Geben wir nun zu den Meistern des eigentlichen Kleinlebens über, so begegnen wir hier zunächst einem Künstler, der seit 10 Jahren das unbestrittene Scepter dieser Kunstgattung hält. Es ist dies E. Meissonnier, dessen wir oben schon, und zwar in Folge seiner Verirrung auf das Gebiet der politischen Malerei, tadelnd erwähnten. Unbedingtes Lob verdient dagegen, unter den vier anderen Bildern seiner Ausstellung, der „Maler, der seine Zeichnungen vorweist", vielleicht das Grösste und Vollkommenste, was Meissonnier bisher geschaffen, denn die beiden Figuren dieses Bildchens haben acht Zoll Höhe, ein Maass, das dieser Künstler nie überschritten hat, dessen zarter, seidenreicher Pinsel sich am liebsten auf kleinstem Felde ergeht. — Auf dem Salon von 1836 erscheint Ernest Meissonnier zum Erstenmale mit zwei Bildchen, darunter „die Schachspieler"; aber erst sein „Leser", 1840, fing an, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, und seine „Schachpartie", 1841, gehörte zu den Ereignissen in der Kunstwelt; und wer nicht Glück oder Scharfblick genug gehabt hatte, um in den ersten acht Tagen das noch unbekannte Meisterstück von 5 Quadrat-Zoll aufzufinden, der musste von da an seinen Platz davor mit Mühe erobern. Bei der unendlichen Zierlichkeit der Ausführung, bei der Schärfe der Zeichnung fiel jedoch an diesem Bildchen ein eigenthümlicher Mangel der Perspektive auf, demzufolge die vorstehenden Theile des Körpers, die Kniee der Sitzenden, so wie Füsse und Hände, verhältnissmässig zu gross erschienen, wie dies bekanntlich bei mechanischen Reduktionen der Fall ist. Es fehlte daher auch nicht an Stimmen, die den Künstler beschuldigten, sich des Daguerreotyps zu bedienen und mit dessen Hülfe seine Figuren zu zeichnen. Derselbe Fehler war im folgenden Jahre noch bemerklich, wo M. einen jungen „Bassspieler" und einen „Raucher" ausstellte, verlor sich dann aber ganz. Der Salon von 1843 brachte von M. einen „Maler in seiner Werkstätte" und zwei kleine Männerbildnisse; der von 1845 eine „Wachstube", einen „jungen Mann, in einer Mappe mit Zeichnungen blätternd" und die „Piketspieler". Im Jahre 1848 erschienen „drei Freunde", „Kegelspieler", „Soldaten" und „drei Portraits"; 1849: ein „Raucher"; und in diesem Jahre endlich: „der Sonntag", „Erinnerung an den Bürgerkrieg", ein „Lautenspieler", ein „Maler, der seine Zeichnungen vorweist", ein „Portrait". Nicht ohne Absicht gebe ich diese Aufzählung, welche — mit Ausnahme der Jahre von 1837—40, — das vollständige Verzeichniss der Werke dieses Künstlers enthält, weil sich aus derselben die Natur der von ihm behandelten Vorwürfe und die Richtung seines Geistes deutlich ergiebt. In leidenschaftslosem Zustande, in gänzlicher Ruhe, oder aber stillem Kunstgenuss oder harmlosem Spiel hingegeben, wobei selbst jede heftige Bewegung ausgeschlossen ist, stellt M. vorzugsweise seine Personen dar, die, wo es sich von Kriegsleuten handelt, der Zeit Gustav Adolphs, in den meisten Fällen aber dem Bürgerstande und in ihrer altfränkischen Tracht, der Mitte des vorigen Jahrhunderts angehören. Es ist dies die Zeit, es ist die Tracht des Malers Chardin, dessen freundliche Familienscenen unserm Künstler unverkennbar vorschweben. Chardin, der besonders durch das reine Naturgefühl in einer Zeit gänzlicher Verbildung wohlthuend wirkt, hat, bei geringerer Feinheit, vor Meissonnier die Naivetät, so wie auch den Vorzug voraus, dass er seine Gebilde aus seiner Zeit und aus seiner nächsten Umgebung entnimmt, während der Künstler des 19. Jahrhunderts das Medium, in dem er lebt, einer künstlerischen Gestaltung für unfähig oder der Darstellung unwürdig hält. Darin und in der Wahl seiner Stoffe steht Letzterer jedenfalls auch hinter den grossen Meistern der holländischen Schule zurück, welche selbst in ihren derben, den niedersten Kreisen und dem beschränktesten Dasein entnommenen Schildereien uns ein bedeutsameres Stück Menschenleben vorführen und einen tieferen Blick thun lassen in Gewohnheit, Sitte, Lebensweise, häusliche Einrichtung und gesellige Verhältnisse ihrer Landsleute und Zeitgenossen. Dass unsere Zeit aber nicht jeglicher Poesie baar und ledig, der künstlerischen Darstellung viel mehr, wie jede andere, eine Seite darbiete, die es dem wahrhaft berufenen Künstler herauszufinden obliegt, das hat — so manches Andern nicht zu gedenken — unser trefflicher Meyerheim siegreich bewiesen. Allerdings entnimmt Meyerheim seine Darstellungen den Kreisen, in welchen die tyrannischen Launen der Mode nur wenig Einfluss ausüben, und vermeidet auf diese Art die Klippe, an der die meisten Künstler, z. B. der 20ger Jahre unseres Jahrhunderts, scheiterten, deren Genrebilder und selbst Portraits, in Folge der takt- und geschmacklosen Befolgung der herrschenden Mode, unter der Wucht des Lächerlichen erliegen. Darin steht

also auch er dem französischen Künstler voran, so wie er ihn an Reichthum der Erfindungsgabe, an Beweglichkeit der Einbildungskraft, an Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit der Stoffe, an Tiefe der Auffassung und an Gemüthlichkeit übertrifft. Dagegen thut es Meissonnier unserm Landsmann zuvor im Reiz der malerischen Behandlung, in der weichen und bei allem Nachdruck doch geschmeidigen Pinselführung, im Schmelz der Färbung und im Helldunkel. In diesen Eigenschaften, durch die er sich würdig an die grossen holländischen Meister des 17ten Jahrhunderts anreiht, besteht denn auch vorzüglich seine Stärke und sein Werth, wobei es ihm jedoch keineswegs an Geist, feiner Beobachtungsgabe und scharfer Bezeichnung der unmerklichen Uebergänge im Ausdruck der Empfindungen fehlt. — Nach dieser Auseinandersetzung der künstlerischen Eigenthümlichkeit Meissonnier's liegt uns nur noch eine kurze Beschreibung seiner vier Bilder (mit Ausnahme der Barrikade) ob. Das Hauptbild führt den Beschauer in eine Künstlerwerkstätte ein, wo Alles sich im schönsten Durcheinander befindet. Tisch und Stühle sind mit Mappen und einzelnen Zeichnungen belegt. Auf dem Kamine liegen Bücher, Pinsel, Farbenkästchen, Pappdeckel und Karten, stehen Gipsfiguren, chinesische Töpfe, Flaschen und Fläschchen. An der Wand hängen grosse und kleine Bilder, mit und ohne Rahmen. Man erkennt die Meister Huysmans von Mecheln, Watteau, Chardin, van Loo, und in der kleinen Ecke einer Leinwand, deren Bild der Spiegel zurückwirft, Rembrandt. Der Künstler kramt vor dem vornehmen Liebhaber die reichen Schätze seiner Mappen aus. Beide stehen. Der Liebhaber, seine Linke mit einer Zeichnung hinter dem Rücken, betrachtet prüfend und abwägend eine andere ihm vorgehaltene Zeichnung. Diese Unentschiedenheit ist durch die Stellung der Hand am Munde unübertrefflich gut ausgedrückt. Wollte man an diesem kleinen Meisterstück durchaus einen Fehler finden, so wäre es der, dass die verschiedenen Bilder an der Wand vielleicht etwas zu sehr hervortreten und so eine leise Störung in die Haltung bringen. — Der „Sonntag" versetzt uns an eine der Barrieren von Paris, wo auf den Bänken einer Schenkwirthschaft, im Freien, unter mageren Bäumen, eine zahlreiche Gesellschaft von Sonntagsgästen sich versammelt hat. Die Hauptgruppe bilden einige Bürger und Soldaten, die sich in Mitten des Hofraums mit dem Tonnenspiel unterhalten. Von den winzigen Figürchen dieses Bildes haben die vordersten kaum $1\frac{1}{2}$ Zoll. Die Vollendung der Köpfchen ist miniaturartig. Was der Wirkung dieses Bildchens aber sehr schadet, ist eine zu gleichmässig helle und unruhige Färbung. Das kreidige Erdreich, die blassgrünen Bäume, der hellblaue Himmel, die Sommerkleidung der Figuren, die, wenn sie nicht hemdärmelig sind, nach der Sitte jener Zeit, meist hellgraue Röcke tragen; die im hellen Tageslicht überall hin spielenden Reflexe, fast ohne alle Schatten, geben dem Ganzen ein sonderbares Ansehen und lassen den Beschauer unbefriedigt. Dessen ungeachtet wurde dem Künstler für seinen „Sonntag", noch ehe er nur mit der Composition im Reinen war, von einem Kunsthändler die Summe von 14,000 Frcs. ausbezahlt, von einem Liebhaber aber bald darauf 16,000 Frcs. dafür gegeben! Zu dieser klingenden Anerkennung wissen es in Frankreich Künstler von Verdienst und Ruf zu bringen. — Der „Lautenspieler" ist eine einzelne Figur, einem spanischen Reitersmann aus Philipp IV Zeit gleichsehend, mit dem Rapier an der Seite. Halbgebückt stehend, den einen Fuss aufgestemmt, klimpert er in den Saiten. Wenn man diese Figur von etwa 5 Zoll Höhe zergliedert, so ist einem, als hätte man nie etwas vollkommener und feiner Gezeichnetes gesehen. — Weniger Rühmliches lässt sich von dem kleinen Männerportrait sagen; überhaupt ist Meissonnier in seinen Portraitköpfen nicht glücklich. In der That kann man behaupten, dass in dieser Gattung sein Schwager und Lehrer L. Ch. A. Steinheil, ein ihm verwandtes Talent, den Schüler übertrifft, so sehr dieser ihn in Compositionen überflügelt hat. Doch vergisst man nicht leicht, wenn man es einmal gesehen, ein Bildchen von Steinheil, der seinerseits in der Wahl seiner Gegenstände und in der Gefühlsweise sich entschieden unserm Meyerheim nähert. Dieses Jahr hat er nur das (ganz kleine) Portrait eines alten Herrn im Lehnstuhl und ein Blumenstück ausgestellt.

Am nächsten kommt seinem Vorbilde Meissonnier, in der ausserordentlichen Zierlichkeit der Ausführung und in der geschmackvollen und scharfen Zeichnung, J. Fauvelet, welcher dieses Jahr mit seinem (zwar nicht so genannten) „Benvenuto Cellini, die letzte Hand an eine Bronzefigur legend", die vor ihm auf einem antiken korinthischen Capitäl steht, reichlichen und wohlverdienten Beifall geärntet hat. (Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen.

Von **M. Weiss.**

(Fortsetzung.)

So war man nun nach jahrelangen Versuchen zu einem festen Entschluss gekommen und Jedermann freute sich auf die endliche Lösung eines Unternehmens, dass nicht nur den grossen Mann seiner Zeit, als vielmehr die Zeit selbst glorreich verherrlichen sollte. Da starb, wenige Wochen nach Beendigung der Ausstellung, am 16. November 1797 Friedrich Wilhelm II, und andere Interessen, wie sie jeder Regierungswechsel nothwendig mit sich bringt, unterbrachen mit einem Schlage das so weit gediehene Vorhaben, zu dessen Ausführung es nunmehr der Genehmigung Friedrich Wilhelm III bedurfte.

Wer kennt nicht die weise, seinen Regierungsantritt bezeichnende Sparsamkeit. Wenn er gleich in jener stürmischen Zeit, in welcher Napoleon als Welterschütterer aufgetreten war, durch Beobachtung einer strengen Neutralität seinem Lande den Frieden zu erhalten strebte, so war dennoch vorauszusehn, dass auch für Preussen der Moment kommen werde, um drein zu schlagen. —

Auf die Ausführung eines so kostbaren Werkes, wie das von Friedrich Wilhelm II genehmigte, scheint man demnach vorläufig verzichtet zu haben, und so galt es denn abermals neue Entwürfe zu fertigen, die in ihrer Ausführbarkeit mehr der Zeit und den vorhandenen Mitteln entsprachen.

Während die einheimischen Künstler jedoch einstweilen verharrten, oder auch wohl mit einem Entwurf für ein Monument des jüngst verstorbenen Königs sich beschäftigten,[1]) sah man auf der im Jahre 1798 eröffneten Kunstausstellung von einem Königlich dänischen Artillerie-Capitain H. Rustad Entwürfe zu einem Monumente für Friedrich den Zweiten, die ganz abweichend von den bisherigen, in folgendem bestanden:

1. die Trajanische Säule mit einer Kapelle im Fussgesimse. 3 Blatt: der Aufriss, Grundriss und Durchschnitt.
2. Eine pyramidalförmige Säule mit spiralförmig steigender Gallerie: der Grundriss, Aufriss und Durchschnitt. 4 Blatt.
3. Eine dergl. Säule, im Grund- und Aufriss. 2 Blatt.
4. Drei Blatt verschiedener dergl. Säulen mit ihren Grund- und Aufrissen.
5. Eine Rotonda im Grundriss, Aufriss und Durchschnitt.
6. Vier Blatt mit verschiedenen Grundrissen.

Aber auch die Ruhe der einheimischen Künstler in Betreff

1) Schon im Jahre 1798 wurde dem regierenden Könige ein solcher von einem Mitgliede der k. Akademie Herrn Parent dedicirt: „Versuch eines Monuments in Gestalt eines Triumphbogens zum Eingang einer Hauptstadt. Zum Andenken Sr. Maj. des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm II."

dieses Monuments war nur eine scheinbare und besonders hatte der Minister von Heinitz das Interesse an demselben rege zu erhalten gewusst. Das ursprünglich bestimmte von Langhans entworfene wagte man freilich nicht mehr in Anregung zu bringen, doch bestimmte der König in einem Kabinetsbefehl an den Minister, für die Vorarbeiten zu einem Denkmal des Grossen Friedrich Sorge zu tragen, wobei indess bemerkt wurde, dass „die Figur des Königs in der uns bekannten Uniform dargestellt werden müsse, das Monument selbst jedoch als kolossale Equesterstatue auszuführen sei.“[1]) Dieser im Jahre 1800 ertheilte königl. Befehl rief sogleich eine Commission zusammen, die, bestehend aus dem Minister von Heinitz, dem General(-Lieutenant und Chef der Artillerie) von Tempelhoff,[2]) dem Herrn von Hoffmann, Kanzler der Universität Halle und den Mitgliedern der Akademie,[3]) das Werk mit Eifer zu fördern suchte.

„Am 10. November desselben Jahres“ — wie uns Schadow mittheilt — „war deshalb eine eigene Sitzung unter Vorsitz des Curators, welcher die Königliche Kabinets-Ordre vom 1. November vorlas, in welcher das Costüm so wie die Stelle des Denkmals angegeben waren. General von Tempelhoffs Meinung war, dass eine edele ungezwungene Stellung zu Pferde, wie solche König Friedrich II. oft angenommen habe in Front seiner Armee gekehrt, und bei der es den Beobachtern sogleich deutlich in die Augen fiele, dass sein Geist beschäftigt sei, vielleicht die schicklichste wäre. Mit dieser Stellung müsste auch die seines Pferdes übereinstimmen, daher solches nicht im Gange, Schritt oder Galopp, sondern stillstehend abgebildet werden; jedoch könnte es mit dem rechten Vorderfusse eine kleine Bewegung machen, um dadurch anzudeuten, das es sich zwar den Befehlen seines Führers unterwerfe, allein mit Ungeduld den Augenblick erwarte, wo es wieder thätig sein könne. Zu dieser Stellung würde daher kein Fussgestell passen, das nach den Regeln der Baukunst aufgeführt, und mit Sinn-Aufschriften verziert wäre, weil diese Verzierungen nicht nur die Aufmerksamkeit des Beobachters zerstreuen und sie von dem Hauptgegenstande ablenken, sondern auch nur angebracht würden, um einen mittelmässigen Gegenstand aufzuheifen. Ein mässig hoher Unterbau aus Blöcken von Granit, Porphir und noch seltnerem Gestein könnte die Anhöhe deuten, wo der König hielt, um sein Heer oder des Feindes Stellung zu überschauen, und als Inschrift nur die Worte: — Er war der Einzige! — Ein Gelehrter jener Zeit wollte zur Inschrift: Ein König — und nichts weiter.“

„Ferner verlangte General von Tempelhoff, dass der Künstler die wirkliche Grösse des Königs und des Pferdes beibehalte — die Grösse des Grossen Kurfürsten auf der langen Brücke mache den Gegenstand unnatürlich, denn ein Mensch möge auf einem Hause, Berge oder nahe stehen, so sähe man ihn dennoch jederzeit für einen ausgewachsenen Menschen an, wozu noch komme, dass jeder Beschauer gerne nahe herangehe. Der Herr Minister schwieg hierzu.“ —

Das Resultat dieser Berathung, die natürlich noch manche andere Ansicht zu Tage förderte, bestand zunächst darin, dass man beschloss, sowohl das Fussgestell, wie das Reiterstandbild, im Profil und Seitenansicht, grau in grau auf Leinwand malen zu lassen, um sich eine geeignete Vorstellung von dem etwaigen Effekte machen zu können. —

1) Vgl. G. Schadow S. 47 und v. Minutoli, Nachtrag zu den Beiträgen zu einer künftigen Biographie Friedrich Wilhelms III S. 5 ff.

2) Dieser wegen seiner Kenntniss im Metallguss besonders dazu vom Könige befohlen.

3) Diese waren nach Schadow's Bericht: „Chodowiecky, Direktor Meil, Vicedirektor Frisch, Weitsch, Hirt, Baurath Becherer und G. Schadow“.

Auf der in diesem Jahre (1800) eröffneten Ausstellung sah man, ausser einigen auf Friedrich den Grossen bezügliche Privatarbeiten, nichts das Denkmal Betreffendes, doch zeigte sich die Liebe und Verehrung zu dem Monarchen in jenen Blättern, welche, auf Befehl Sr. Majestät des Königs angefertigt, den Anfang zu der bekannten Gallerie vaterländisch-historischer Darstellungen bildeten, indem es hier hauptsächlich das Leben und die Thaten des grossen Königs waren, deren Verherrlichung die künstlerische Thätigkeit erstrebte.

Jene nachmals vom Maler Cuningham auf Leinwand gemalte Darstellung, in colossalen Dimensionen ausgeführt, war beendigt und hatte bereits die Prüfung auf einem der hiesigen Kasernenhöfe bestanden, da erhielt Schadow am 31. März 1801 den Königlichen Befehl: „die sämmtlichen Kosten zu einer in Bronze zu verfertigenden Statue equestre Friedrich II auszumitteln, und den completten Anschlag sobald als möglich zur weiteren Verfügung einzureichen“.

Diesem Befehl unverzüglich Folge leistend, wurden sämmtliche Kostenanschläge von der Werkstätte zum Modell, zur Giesshütte, Dammgrube u. s. w. zusammengestellt und betreffenden Ortes abgeliefert.

Hierdurch von Neuem ermuthigt, schritt man rüstig auf dem so glücklich geebneten Terrain weiter. Der Bergrath Mölter, zur Zeit Sekretair des Ministers von Heinitz, leitete die Verhandlungen in Betreff eines entsprechenden Lokals, um darin das Modell, den Guss und das grosse Granit-Postament anfertigen zu können.

Die Besichtigung und Begutachtung der verschiedenen Räumlichkeiten, die dahingehörigen Vorschläge über Ankauf von Grundstücken u. s. w. waren noch nicht beendigt, als ein am 6. Februar 1802 erfolgter Befehl des Königs, ihm die zusammengestellten Kostenanschläge vorzulegen, die bisher gehegte Hoffnung einer bestimmten Genehmigung zur Gewissheit steigerte.

Der König, vorsichtig wie stets, die ihn umgebenden kriegerischen Verhältnisse nie aus den Augen verlierend, befahl gleichzeitig, diesem Anschlage das französische Kupferwerk, welches bei Gelegenheit der Reiterstatue Königs Ludwig XV erschienen war und das die Stadt Paris als Rechnungs-Ablegung herausgegeben hatte, beizufügen; auch die Rechnungen vom Denkmal Peter des Grossen waren zur Informirung vorhanden.

Während nun die bei dem Monument besonders Betheiligten sich den freudigsten Hoffnungen hingaben, wobei noch zu erwähnen, dass eine vom Bildhauer Bardou um 1802 ausgestellte Bildsäule Friedrichs des Grossen zu Pferde (in halber Lebensgrösse), die ihn in seinem gewöhnlichen Costüm zeigte, sich des allgemeinen Beifalls erfreute, war es zunächst der Tod (am 15. Mai 1802) des Ministers von Heinitz, welcher als Curator der Königl. Kunst- und Bauakademie und enthusiastischer Verehrer Friedrichs II, die mächtigste Stütze des Unternehmens gewesen war[1]), der, gewissermaassen als böses Omen, die Gemüther wieder in eine besorgliche Stimmung versetzte; hierzu kamen die immer bedenklicher werdenden politischen Verhältnisse, und — die Ausführung des Monuments wurde abermals verschoben, indem der König erklärte, „dass sich der Staat in dem Augenblicke nicht in der Lage befände, seinem Grossonkel ein seiner würdiges Denkmal zu setzen, auch seien überdies dessen Grossthaten in Aller Andenken noch so frisch, dass es eines solchen noch nicht bedürfe“[2]).

So nun wurde die Ausführung des Monuments abermals abgebrochen und es blieb den Künstlern überlassen, den En-

1) 1791 — 1798 — 1801.

2) v. Minutoli, Nachtrag zu den Beiträgen u. s. w. S. 5 ff.

thusiasmus für ihren grossen König in Privatarbeiten darzuthun [1]), während Friedrich Wilhelm III sich vorläufig darauf beschränkte, die Thaten seines Grossonkels durch das von ihm ins Leben gerufene, oben erwähnte Nationalwerk zu verewigen [2]).

Wie eifrig indess die Künstler bemüht gewesen waren, diese mit so grosser Liebe gepflegte Idee ins Werk zu richten, beweist die Ausstellung vom Jahre 1806 [3]), auf der uns abermals mehrere Entwürfe begegnen, die, einerseits in Verbindung mit den bereits Vorhandenen, diesen durch Hinzufügung architektonischer Umgebungen eine höhere Weihe zu geben suchten, andererseits in neuen Darstellungen sich bewegten.

Zu der erstgenannten Gattung dieser Arbeiten gehören sieben architektonische Zeichnungen, welche der Professor und Oberhofbauamts-Assessor Heinrich Gentz ausgestellt hatte und die einen Verschönerungs-Projekt der Gegend zwischen den Linden und dem Königl. Schlosse enthielten.

Das Projekt selbst betraf in seinen Hauptpunkten:

1. die Veränderung des Kanals am Opernhause.
2. Die Verschönerung des Platzes zwischen dem Zeughause, dem Palais Sr. Majestät des Königs, dem Palais des Prinzen Heinrich und dem Opernhause.
3. Die Erbauung einer neuen Brücke an der Stelle der jetzigen hölzernen, sogenannten Hundebrücke.

(Fortsetzung folgt.)

Lithographie.

Die Neapolitanerin, gemalt von Theobald v. Oer, lithographirt von Georg Koch Fol.

Rubens und sein Sohn, nach dem Originalgemälde von Rubens, lithographirt von Georg Koch. gr. Fol.

Eine Südländerin am Strande des weithin reichenden Meeresspiegels, in dessen Ferne weisse Segel wie schweifende Vogelfittige auftauchen, das sind die oft und gern dargestellten weltlichen Madonnen unserer Genremaler, und in der That giebt es kaum einen dankbareren und in den mannigfachsten Variationen stets willkommenen Vorwurf für die Malerei, als „die Mutter mit ihrem Kinde". Eben so gut sich also neben und nach Rafael noch fort und fort Madonnen malen liessen, ebenso sieht man nach und neben Riedels Sizilianerin noch Neapolitanerinnen mit ihren Kindern immer gern an. Das vorliegende Bild zeigt die Mutter, wie sie den kleinen Liebling, ihn herzinnig an ihre Brust drückend, in ihren Armen hält; sie ist in der stillen Feier des Bewusstseins ihres Glückes begriffen, die sie in einer Bucht des Gebüsches begeht. — Diese ganze Innerlichkeit des Gefühls, worauf die Situation hindeutet, spricht sich am meisten in dem Ausdruck des Kopfes aus, welcher jene liebenswürdige Unbefangenheit an sich hat, die nur für sich, nicht etwa für den Beschauer da zu sein scheint. Die Arbeit des Steinzeichners erfreut durch sehr elegante und fleissige Behandlung, in Bezug auf die Wirkung geht sie freilich durch energische Abwechselung der Licht- und Schattenstellen bis an die äusserste Grenze der Wahrheit, wie sie höchst wahrscheinlich aber auch das Bild hat. Unterstützt wird dieser Effect durch die doppelte Tonplatte, wodurch indess eine sanfte Wärme hineinkommt. Eine Eckverzierung auf gelbbraunem Grunde, von dem sich das runde Bild abhebt, dient dazu, dem Ganzen den Charakter einer sehr gefälligen Zimmerzierde zu verleihen, als welche wir das Blatt unsern Lesern empfehlen können.

War somit die Wahl des zeichnenden Künstlers hier eine ganz glückliche, so können wir nicht dasselbe von dem Bilde nach Rubens sagen. Rubens ist wegen seines Colorits schon sehr unvortheilhaft zum Lithographiren. Die freie und geistreiche Behandlung in der Pinselführung, die Farbe ist es, was wir an dem grossen Meister hauptsächlich bewundern. Freilich ist es in der Fülle seiner Werke, neben der Grossartigkeit der Compositien, auch der sinnliche Reiz der Formen, worin sich seine ganze Eigenthümlichkeit zu Tage legt; zu diesem scheint uns aber das vorliegende Bild nicht zu gehören, denn eben weil es sich hier nur um ein Familienbild, vielleicht für's eigne Haus handelte, und nicht um eine Composition im eigentlichen Sinne, so finden wir auch in Dingen, die nicht direkt zur Hauptsache, den beiden Köpfen, gehören, jene kleine Nachlässigkeiten in der Zeichnung, über welche man den grossen Meister wohl gelegentlich ertappt, wie z. B. der linke Arm des Rubens und die 4 Hände. Der Künstler, in einem Lehnstuhl sitzend, trägt ein schwarzes Sammtkleid und den breitkrämpigen schwarzen Hut. Neben ihm, zu ihm aufschauend, der Sohn. Den Hintergrund bilden eine Nische mit einer Figur und eine Draperie, welche nur eine geringe Durchsicht nach aussen zulässt. Es ist nun anzunehmen, dass auf dem Originale, welches wir nicht sahen, die tiefen, vielleicht auch nachgedunkelten Schattenpartien keineswegs stören und die beiden Köpfe in ihrem helleren Lichte ganz wirkungsvoll hervortreten lassen; das ist aber anders bei der Lithographie, wo die gar grossen schwarzmatten unbelebten Flächen unangenehmer auffallen, als bei dem Bilde der Fall sein kann. Ueber diese Dinge hinweggesetzt, müssen wir dem Lithographen das Zeugniss geben, dass er mit der grössten Sorgsamkeit gearbeitet hat und ist es überhaupt interessant, einen Meister wie Rubens auf die mannigfachste Weise in seinen Arbeiten vervielfältigt zu sehen, so werden auch diejenigen diese Nachbildung gern willkommen heissen, die ein Portrait des grossen Niederländers zu besitzen lieben. Die vorzügliche Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit des Zeichners, welche der Rubens'schen freien Behandlung oft entgegen zu sein scheint, anderseits aber auch seine ganze Tiefe und Lebendigkeit erreicht, bürgt für eine getreue Wiedergabe des Gemäldes.

F. Eggers.

Zeitung.

Ɛ **Berlin**, im Juni. Wir haben unsern Lesern von noch einer Feier zu berichten, welche dem Schöpfer des Friedrichsdenkmal veranstaltet worden. Die Akademie der Künste hatte dieselbe am zweiten Pfingstfeiertage in dem Saale der Singakademie angeordnet. Die schönen, vom klassischen Geiste unseres Schinkel gedachten und in harmonischem Gleichmaass prangenden Räume waren dem Tageslicht verschlossen und die strahlenden Kronleuchter warfen ihren Glanz auf eine festliche Versammlung, deren schönere Hälfte, besonders auf der erhöhten Estrade der mitwirkenden Sängerinnen, den lieblichen Schmuck natürlicher Blumen angelegt hatte. In der Mitte des Saales stand die kolossale Herme des Meisters von Berges in Gyps modellirt und zur Ausführung in Marmor für die Akademie der Künste bestimmt. Sie ragte, mit einem frischen Lor-

1) Ausstellung 1802; vom Prof. H. Bettkober: Friedrich II nach kriegerischen Anstrengungen in einem Lehnstuhl ruhend. Seine Rechte hält die Flöte, die Freundin seiner Musse. Um ihn spielt sein Lieblingshund. — Von Bardon: ausser der oben erwähnten Statue, die Büste Friedrichs II von cararischem Marmor.

2) Nur eine Büste vom Rektor G. Schadow, und ferner eine ähnliche von L. Unger befanden sich auf der im Jahre 1801 eröffneten Ausstellung, jedoch viele bildliche Darstellungen aus der Geschichte Friedrichs II.

3) Besonders reich an Kupferstichen zur Geschichte Friedrichs II, ferner sah man vom Bildhauer Heinrich: Büste Friedrichs II; eine dergleichen von Unger.

beerkranz um die Stirn, aus einer Laub- und Blumengruppe hervor. Um 12 Uhr trat der König ein, begrüsst von einem dreimaligen Tusch. Dann wurde Meister Rauch hereingeführt und von der von Meyerbeer komponirten und von A. Kopisch gedichteten Festhymne empfangen:

Steht auf und empfangt mit Feiergesang
Lobpreisend den Mann, der die Stadt, der das Land
Durch belebtes Gebild,
In Erz, wie in Marmor, verherrlicht? — u. s. w.

Dann erhob sich der Vicedirektor der Akademie Prof. Herbig und sprach, vor die Herme tretend, folgende Rede:

Dem Vaterlande gehörte der Tag, an dem das treffliche Kunstwerk in seiner Vollendung zuerst dem Auge sich darstellte, das unter der Feier des ganzen Volkes zu einem vaterländischen Denkmal geweiht ist. Die erhebenden Eindrücke jener Stunden werden unvergesslich bleiben, denn das preussische Volk ist stolz darauf, eines solchen Königs Bild von eines solchen Künstlers Hand geschaffen zu sehen. Ward jener griechische Held glücklich gepriesen, weil er einen unvergleichlichen Herold seiner Thaten fand, — wir möchten umgekehrt den Künstler, unseren unvergleichlichen Rauch, glücklich preisen, dass er der Herold eines solchen Helden werden konnte. Ja, in Wahrheit, er ist der Herold der Thaten des grossen Königs für die Nachwelt geworden. Sein Werk, ein Helden-Epos, das Friedrich's Ruhm besingt, schildert es ihn nicht in seiner gewaltigen Kraft, wie er, seiner Zeit voran, sie mit der Sicherheit des selbstbewussten Willens beherrscht, zu seinen Füssen die Geister, die er zu seinem Dienst belebte? Die kommenden Geschlechter werden Friedrich schauen im Spiegel dieses ehernen Gedichts, sie werden sich kräftigen und bilden an diesem Stück der preussischen Geschichte, das Rauch mit Hammer und mit Meissel niederschrieb.

Der vorgestrige Tag gehört dem Vaterlande: es schaut in Wehmuth und in Freude auf die Zeit zurück, die das grosse Fest entstehen und sich vollenden liess. Wer von Allen, die hier versammelt sind, hat Friedrich's Denkmal vor seinen Augen enthüllen sehen und nicht des Tages gedacht, da sein Grundstein gelegt ward? Wer hat nicht nach dem Fenster hinübergeblickt, von dem, schon todesmatt, der erhabene Herr herniederlächelte, zu dessen frommen Wünschen immer das Werk gehörte, das wir jetzt in schöner Vollendung sehen, da der Erbe seines Thrones und seines Ruhmes es hat wachsen und gedeihen lassen in der Sonne Seiner Huld! Der 31. Mai gehört dem Vaterlande!

Aber diese Stunde ist die uns're:

Die Kunstgenossen begrüssen den Künstler und sind stolz darauf, ihn den ihrigen zu nennen. Sie bringen durch meinen Mund Dank und Anerkennung dem verehrten Meister dar, der, wie bei diesem letzten Werke, so auf seiner ganzen ruhmgekrönten künstlerischen Laufbahn ihnen gezeigt hat, wie Gründlichkeit des Forschens und Unermüdlichkeit des Schaffens allein zum höchsten Ziele führt. Ich spreche es als Ueberzeugung aller Kunstgenossen aus: Rauch's Meisterschaft zeigt sich nicht in dem allein, was er schafft, nein, eben so darin, wie er schafft. Die wir das Glück haben, ihm näher zu stehen, ihn in seiner Werkstatt beobachten, bei der Arbeit ihn belauschen zu können, wir wissen, mit welcher Energie des Geistes er seine Aufgabe erfasst, mit wie tiefem Ernste er sich ganz dem Werke hingiebt, das ihn beschäftigt, ja wie sein ganzes Leben aufgeht in seiner Kunst. Ich spreche es als unsere volle Ueberzeugung aus: durch diese Energie des Schaffens hat er dem jüngeren Geschlechte einen ganz neuen Weg in der Kunst gezeigt, den, so hoffen wir, die Jünger ihm nach mit Lust und Eifer gehen werden. In seinen Werken hat er sich ein bleibendes Denkmal gesetzt, und das vor allen, welches jetzt die allgemeine Theilnahme erregt, wird seinen Namen auf die spätesten Geschlechter bringen, — der Einfluss aber, den seine Art, zu schaffen, auf die Künstler übt, wird auf Generationen hin belebend auf die Kunst einwirken. Das ist seine Unsterblichkeit: er wird als Künstler leben und schaffen, wenn er als Mensch der Endlichkeit schon längst den Zoll gezahlt hat. Er bezeichnet eine Epoche in der Geschichte der Bildhauerkunst, denn er hat einen Ton angeschlagen, dessen Schwingungen lange nachhallen müssen; die Schüler werden dem Meister nacheifern, mancher vielleicht mit ähnlichem Talent, wenige wohl mit ähnlichem Erfolge. So fasst die Akademie der Künste die Bedeutung des Meisters auf, dem sie diese Ehrenfeier geweiht, die zu verschönern sich die besten Kräfte vereinigt haben, in diesem Sinne betrachtet sie ihn als den ihrigen, und wie sie wünscht, dass sein Geist immerdar in ihr lebe, so stellt sie dessen zum Zeugniss in ihren Räumen sein Bildniss auf, dasselbe, welches Sie, hochverehrte Anwesende, den wohlverdienten Lorbeer um die hohe Stirn, in ihrer Mitte sehen; in diesem Sinne, ich bin es überzeugt, stimmen Sie Alle in ihren Herzen ein in unseren Wunsch: lange wirke, der Kunst zum Heil, dem Vaterland zum Stolze, beglückt durch seines erhabenen Königlichen Herrn Huld und Gnade, der treffliche Meister!

Mit einfachen Worten und gerührter Stimme dankte der Gefeierte. — Darauf wurde eine gleichfalls von Kopisch gedichtete und von G. Dorn in Musik gesetzte Cantate ausgeführt. Sie durchläuft lobpreisend den ganzen Kreis der Schöpfungen des Meisters und der Zeit, die durch dieselben verherrlicht wird. Hineingewebt in die Tondichtung waren die ernsten Klänge des Chorals: „Jesus meine Zuversicht", dessen Composition von Luise, der Gemahlin des grossen Churfürsten, herrührt, die muthigen Klänge von „Lützow's wilder Jagd" und ein „Marsch" von dem grossen König selber. Nach diesem musikalischen Epos wurde dem Meister Rauch auf einem seidenen Kissen in einem Lorbeerkranze durch den Vicedirektor Herbig im Namen der Akademie eine Medaille übergeben, welche Prof. A. Fischer, Mitglied der Akademie, componirt und ausgeführt hat.

Dieselbe hat 8 Zoll im Durchmesser und ist $1\frac{1}{3}$ Zoll dick. Sie enthält auf der einen Seite das Brustbild des Meisters, dem sie gewidmet ist, mit der Umschrift:

Christian Rauch die Academie der Künste zu Berlin

auf der andern das Friedrichsdenkmal, umgeben von den übrigen Werken, die den Namen ihres Schöpfers unsterblich machen. — Diese zerfallen in zwei Bilder: In dem grösseren, welches im Halbkreise das Standbild des Königs umgiebt, erscheint der Künstler als Herold des Preussischen Ruhmes. — Sein Schutzgeist, die Königin „Luise", von „Victorien" bekränzt, scheint schlummernd des Vaterlandes Grösse zu träumen und wie Traumbilder schaaren sich um sie die Gestalten der Helden aus dem Freiheitskriege: zu ihrer Linken „Scharnhorst" und „Bülow", deren Lorbeer dem Grabe „Friedrich Wilhelms des Ersten", des Begründers der preussischen Heeresmacht, entsprosst: zur Rechten „Gneisenau" und „Blücher", wie er siegesfroh den Fuss auf das eroberte Geschütz stellt und wie die „Siegesgöttin" ihm den Kranz reicht. — Zu ihren Führern schauen vom „Kriegerdenkmal" die Helden nieder, die sie zum Siege führten; der „Friedensengel" trägt ihnen die Palme entgegen; sie haben dem Vaterlande Frieden und Ruhe erkämpft, „zwei Löwen", zu des Engels Füssen ruhend, hüten diesen Schatz: des Preussenvolkes Muth und Treue, und Friedrich lächelt auf die beiden Löwen nieder. — Und der in jener Zeit der Noth sein Volk zum Kampfe rief, „der König", (Friedrich Wilhelm III) schlummert seinen Todesschlaf; der „Adler" Preussens breitet die Flügel über sein Grab, „Victoria" windet ihm den Kranz und segnend naht die „Friedensgöttin" dem Verklärten. — Das zweite kleinere Bild im Halbkreise unterhalb des Denkmals zeigt den Meister in der Vielseitigkeit seiner schaffenden Kunst. Drei Gruppen lassen sich in derselben unterscheiden: Der Mittelpunkt der ersten ist „Albrecht Dürer"; hinter ihm der „liegende Hirsch" und die „Eule", berühmt durch den Kampf der Kunstgelehrten, zur Seite ideale Gestalten: „eine Danaide", „die Hoffnung", „Psyche", „ein bittender Knabe" umgeben ihn; die liebliche Erscheinung der „Jungfrau Lorenz" leitet zu der zweiten Gruppe über, die den König „Max von Baiern" auf dem Throne, zur Seite desselben ruhend links die Königin „Friedrike von Hannover", rechts die Prinzessin „Elisabeth von Darmstadt", im Hintergrunde den „Grossherzog Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin" enthält. — Die kräftigen Figuren der beiden „Polenkönige Mieczislaus und Boleslaus" endlich und die würdevolle Gestalt „August Hermann Franke's" sind zu einer dritten Gruppe vereint. Den Schluss der ganzen reichen Kette wunderbarer Kunstgebilde macht „Göthe", der Herrscher in dem Reich des Schönen.

Darauf erschallte der wiederum von Meyerbeer componirte und geleitete Schlusschor. — Der Gefeierte wurde in die kö-

nigliche Loge gerufen und von dem Könige unter dem lauten Jubel der Anwesenden umarmt und geküsst. Längere Zeit blieb er später noch im Saale, mit Freundlichkeit das empfangene Ehrengeschenk zeigend und viel herzliche Glückwünsche entgegennehmend. Wohl auf keinen Theilnehmer hat die schöne Feier ihren wahrhaft erhebenden Eindruck verfehlt.

Köln, im Mai. In den nächsten Monaten wird unsere katholische periodische Presse durch ein „Organ für christliche Kunst" bereichert werden, herausgegeben im Vereine mit mehreren in diesem Fache bewährten Männern, von dem hiesigen Maler, Hrn. Fr. Baudri. (D. V.-H.)

W. **Amsterdam**, im Mai. Bei einer am 14. April abgehaltenen Gemäldeversteigerung — die Sammlung war grösstentheils durch den Herrn J. van der Veen zu Wolvega nachgelassen — gingen unter andern folgende Gemälde zu den bezeichneten Preisen weg. Scene aus dem griechischen Befreiungskriege von Beaume 307 Fl.; die beiden Alten vor der Schenke von F. de Braekeleer zu 300 Fl. und die Proletarierfamilie von demselben zu 800 Fl.; ein Interieur von H. van Hove, ein Nachahmer Peter de Hooghes, brachte 335 Fl. auf; ein hübsches kleines Bild von B. C. Koekkoek 225 Fl.; ein Bildchen von H. Leys, eine Frau in der Kleidung des 17. Jahrhunderts an einem offnen Fenster sitzend und einen Brief lesend (im Ton und der ganzen Haltung den holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts nachgebildet, ein äusserst gelungener Pastiche) 300 Fl.; ein Fischhändler von H. Leys und de Noter 850 Fl.; eine bewegte See von Louis Meyer 600 Fl.; ein Stillleben von G. J. J. van Os 255 Fl.; ein Strand bei Scheveningen von A. Schelfhout 410 Fl.; ein Stadtmarkt von C. Springer 250 Fl. und ein Viehstück von J. van Stry 330 Fl.; ein kleines Viehstück von E. Verboeckoven 220 Fl.; eine Kanalansicht von Waldorp 400 Fl.; ein grosses Architekturbild von J. Bosboom, das Innere der grossen Kirche zu Haarlem 650 Fl.; ein Seestück von W. van de Velde, eine Vorstellung aus der viertägigen Seeschlacht zwischen den Holländern und Engländern i. J. 1666, 2950 Fl.; die Genofeva und Schmerzenreich im Gefängniss von H. Mücke in Düsseldorf, war im Katalog also bezeichnet: „Eine wohlgekleidete hübsche junge Frau in verzweifelndem Zustande vor dem Thore eines Gebäudes knieend; vor ihr liegt ein nacktes Kind." Dieses deutsche Bild, eine äusserst seltene Erscheinung auf hiesigen Auktionen, brachte 210 Fl. auf. — Die am 30. d. M. versteigerte sehr hübsche Sammlung des Herrn G. Broens jr. brachte im Ganzen ein mässiges Resultat; sie bestand nur aus 67 Nummern meist holländischer, belgischer und französischer Meister der heutigen Schulen; eine Landschaft von Daiwaille in Cleve, ein Schüler B. C. Koekkoek's, ging zu 200 Fl. fort; ein hübsches Genrebild von Dillens in Brüssel: *„le peintre moderne"* zu 152 Fl.; ein Strandgesicht von F. Hildebrandt brachte 76 Fl. auf, eine hübsche Landschaft von Hoppenbrouwers im Haag 240 Fl.; ein im Geiste des Greuze komponirtes, in der ganzen Haltung sehr gelungenes nur etwas süssliches Bild *„la dernière leçon"* von A. Hunin in Mecheln wurde zu 675 Fl. verkauft; Kinder, Seifenblasen machend von Geinaert in Antwerpen 190 Fl.; eine italienische Landschaft von Knebel in Rom 145 Fl.; eine baumreiche Landschaft von M. A. Koekkoek in Hilversum 145 Fl.; eine dito 255 Fl.; eine Rheinlandschaft bei Abendsonne von demselben 305 Fl.; ruhende Räuber von N. de Keyser 45 Fl.; eine junge Frau in einer Laube sitzend von H. F. C. Ten Cate im Haag 118 Fl.; eine Ansicht des Hafens von Honfleur von L. Meyer 350 Fl.; eine Winterlandschaft von L. Meyer und Hoppenbrouwers 440 Fl.; zwei sehr schöne kleine Marinebilder von L. Meyer, das eine zu 245 Fl., das andere 280 Fl.; eine Strandansicht von demselben 190 Fl.; das Stranden einer Koff bei Scheveningen von demselben 550 Fl. — Von den gefälligen aber wenig tiefen Genrebildern von Maes in Rom, gingen die „Pifferari" für 500 Fl.; *l'amour maternel* (ein Lampeneffekt mit Tageslicht gemischt) zu 735 Fl., und eine römische Wohnung, worin sich eine Frau zum Carneval schmückt, zu 725 Fl. weg. Ein kleines Bildchen von J. C. Mertz in Amsterdam, ein's der bedeutendsten Farbentalente der jüngeren Schule, brachte 455 Fl. auf; ein kräftiges Blumenstück von Robie, weisse, rothe und gelbe Rosen an einer Palette liegend und verwelkend, theilweise mit einem schwarzen Flor behangen und genannt: *„Les arts à Guillaume II"*, brachte 140 Fl. auf; eine Waldlandschaft von W. Roelofs 168 Fl.; ein Seestück von J. C. Rust 150 Fl., ein desgl. 175 Fl.; eine nackte Frau von N. Sciavoni *„la volupté"* brachte 100 Fl.; *l'indignation* von demselben, eine junge Dame, einen Brief zerknitternd 240 Fl.; *la friponne* von demselben 80 Fl. auf. Eine schöne grosse Stadtansicht von C. Springer in Amsterdam 775 Fl.; ein Genrebild von J. H. Scholten in Amsterdam, ein kräftig gemalter Pastiche nach Terburg 190 Fl.; eine römische Frau von J. Stallaert in Rom 120 Fl.; ein grosses Bild von W. Verschuur „eine Schmiede" 550 Fl.; ein Schimmel in einem Stall von demselben 190 Fl., ein dito von demselben 142 Fl.; eine vortreffliche Landschaft, ein Sonnenaufgang, von S. L. Verveer im Haag 300 Fl.; ein kleineres Bild von demselben 270 Fl.; eine grosse Gebirgslandschaft von Walter in Genf 50 Fl.

□ **Paris**, 2. Mai. Am 28., 29. und 30. v. M., so wie am heutigen Nachmittage fand in dem grossen Saale des gewöhnlichen Verkaufslokales die von der Verwaltung des Privateigenthums der Orleanischen Familie veranstaltete öffentliche Versteigerung derjenigen Kunstgegenstände statt, welche in den Februartagen 1848 im Palais Royal und im Schloss von Neuilly von der Volkswuth ganz oder theilweise verschont geblieben waren. Diese beiden Paläste, der erstere bis zum Herbst 1831 die Wohnung des Hauptes der Orleanischen Familie — der König Louis Philipp bezog die Tuillerien erst am 31. Oktober 1831 — der letztere später der Lieblingsaufenthalt Louis Philipp's und der Seinigen, enthielten bekanntlich eine grosse Anzahl mehr oder weniger werthvoller Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen, meist neuerer Künstler; und namentlich die Sammlung des Palais Royal zog an jedem Sonntag, wo sie gegen Eintrittskarten den Besuchern geöffnet war, Tausende von Schaulustigen herbei. Berühmt unter den Künstlern, nicht minder als von der öffentlichen Meinung begünstigt und von der Menge bewundert und aufgesucht, waren zunächst Horace Vernet's vier Schlachtbilder aus der Republik und der Kaiserzeit; desselben Meisters „Beichte eines Banditen", seine „schöne Vittoria von Albano" und andere; dann T. Hericault's zwei kolossale Reiterfiguren und ein kleineres Bild dieses unübertrefflichen Pferdemalers, einen Schimmel vorstellend; Leopold Robert's „Neapolitanerinnen auf den Trümmern ihrer vom Erdbeben zerstörten Wohnung", eine der ergreifendsten Schöpfungen dieses, unheilbarer Schwermuth verfallenen, edlen Künstlergemüthes; sein „Improvisator auf dem Cap Misenum", eine seiner vier bedeutendsten Compositionen; Hersent's greisen „Gustav Wasa", sein Volk segnend, eine der Zierden des Salons von 1815, wofür der Besteller, der (damalige) Herzog von Orleans, wie man sagt, das Dreifache des ausbedungenen Preises bezahlte; und endlich die sogenannte „Galerie des Palais Royal", eine Folge von Darstellungen aus der Geschichte dieses Palastes, in 16 Bildern von gleicher Grösse, die in das Getäfel eingefügt waren, ausgeführt von Horace Vernet, Eugen

Delacroix, Ary Scheffer, Alfred Johannot, E. Deveria, Steuben und Andere. Diesen Kunstschätzen nun, die das unverzeihliche Unrecht hatten, dem „Tyrannen" anzugehören, ward die Februarrevolution verderblich. Das bewaffnete und vom Kampf erhitzte Volk erstürmte am 24sten Mittags das Palais Royal, durchlief die Gemächer und liess seine gegenstandlose Wuth an Allem aus, was sich darbot: die Höfe des Gebäudes und die anstossenden Strassen waren am Nachmittage mit Trümmern aller Art, zerbrochenen Flaschen und Spiegeln, zerfetzten Bildern und zahllosen Blättern von Prachtwerken aus der Privatbibliothek des Königs, besät. Wilde Horden, im blinden Eifer der Zerstörung, drangen in der folgenden Nacht in das Schloss von Neuilly ein, sengend und brennend; und die Morgensonne des 25sten fand von diesem geschmackvoll und wohnlich eingerichteten Palaste kaum mehr als die nackten Wände übrig. Am folgenden Tage sah man einige Wagen voll zerbrochenen Hausgeräthes, Marmorbüsten und Gemälde in kläglichem Zustande die Stadt durchziehen. Es war Alles, was von Neuilly hatte gerettet werden können. — Widersprechend lauteten seitdem die unsicheren Angaben über das Loos der wichtigsten unter den Kunstwerken, die die beiden Schlösser geziert hatten. Erst durch die Ausgabe des Verzeichnisses der zu versteigernden Gegenstände und namentlich durch die Ausstellung, die wie gewöhnlich dem Verkauf voranging, wurde der Verlust, den die Kunst erlitten, seinem ganzen Umfange nach bekannt. Unersetzlich ist dieser Verlust, wo es sich um Meisterwerke dahingegangener Künstler handelt; beklagenswerth immerhin ist die barbarische und muthwillige Beschädigung und vollends die gänzliche Zerstörung von ausgezeichneten Werken lebender Meister. Der Anblick der aus 360 Nummern bestehenden Ausstellung war jämmerlich und herzzerreissend: mehrere der schönsten neueren Werke der Bildhauerei, darunter Duret's Merkur, die Leyer erfindend, sind in einem Zustande, der kaum an eine Wiederherstellung denken lässt. Desselben Künstlers ausgezeichneter Improvisator aus Bronze wurde verschont, stark beschädigt dagegen eine kleinere Wiederholung der Kiss'schen Amazone in Bronze, vom Tiger angefallen. Eine vortreffliche Büste Voltaire's von Houdon kam mit zerhacktem Gesichte davon; „der den Göttern fluchende Ajax" von Dupaty dagegen blieb ganz verschont. Unter den zweihundert und einigen neunzig Gemälden finden sich kaum zwanzig ganz unversehrt. Die meisten sind mit den Fäusten oder den Bayonetten durchstossen und mit Säbeln zerhackt. Um sie dem Publikum in einigermaassen erträglichem Zustande vorzuführen, wurden die beschädigten Bilder auf neue Leinwand aufgezogen und die fehlenden Stellen mit Kreidegrund ersetzt; die eigentliche Restauration aber ist der Wahl und dem Gutdünken des jedesmaligen Käufers überlassen. Nur zwei der wichtigsten Bilder, Leop. Robert's „Zurüstungen zu einem Leichenbegängniss" (die trauernde Familie sitzt im Vordergrunde, im dumpfen Schmerz unbeweglich hinbrütend), und Picot's „Amor und Psyche", das Hauptwerk des Salons von 1819, und vielleicht das einzige erfreuliche und wahrhaft empfundene Bild, das aus der David'schen Richtung hervorgegangen, — diese beiden waren vor dem Verkaufe ausgebessert worden, letzteres von dem Künstler selber. Von Säbelhieben ganz zerhackt, wie wenn sie selber im Gedränge der Schlacht gewesen wären, doch zum Glück nicht wesentlich beschädigt, erschienen H. Vernet's obenerwähnte vier Seitenstücke, die Schlachten von Valmy, von Jemappes, von Hanau und von Montmirail. Die zwei grossen Bilder von Géricault, der „Jäger von der kaiserlichen Garde" und der „verwundete Kürassier", befanden sich während der Februarrevolution in einer für den Künstlerhülfsverein veranstalteten Ausstellung und entgingen so dem traurigen Loose, das ohne Unterschied und ohne Gnade die berühmtesten Werke, die beliebtesten Künstler, die populairsten Darstellungen traf. Unter den Lebenden, obwohl stark verwundet, begrüsste man auch Vernet's schöne „Vittoria aus Albano"; ausserdem wurden drei andere kleinere Bilder dieses Künstlers gerettet. Eben so drei tüchtige Bilder von V. Schnetz, ein kleines unbedeutendes von Ary Scheffer, Couder's „Tod des Masaccio"; Granet's ausgezeichnetes „Kapuzinerkloster in Rom", ein Bild von Alfred Johannot, und mehrere, wiewohl schwache, Seestücke von Gudin. Von der oben erwähnten „Galerie des Palais Royal" blieb, ausser ein Paar Leinwandstreifen und einem Stück aus der Mitte von H. Vernet's „Camille Desmoulins, im Hofe des Palais Royal das Volk anredend", nur ein Bild, Cottrau's „Brand des Opernhauses im Palais Royal, im Jahre 1763", übrig. Ist es ein Zufall, dem dieses Bild seine Erhaltung verdankt, ist es eine aus psychologischen Gründen zu erklärende Erscheinung? Denkbar ist, dass die zerstörungslustige Menge, zufrieden, hier ein Bild der Zerstörung zu sehen, in sympathischem Einverständniss mit der verheerenden Naturkraft sich vor dieselbe zurückzog, um sie ruhig walten und gewähren zu lassen. — Verschwunden, und wahrscheinlich zerstört, ist Hersent's „Gustav Wasa"; unwiederbringlich verloren sind: Leopold Robert's „Improvisator" und seine „trauernde Neapolitanerinnen", das beklagenswertheste von all den unschuldigen Opfern, die dem finstern Rachegeist gefallen; Géricault's „Schimmel"; Horace Vernet's „letzte Augenblicke des Banditen", seine beiden Scenen aus dem spanischen Feldzuge von 1810, seine „Druidin", sein „Ismael und Maryam", im Sande begraben, sein „Grenadier von Waterloo", sein „L. Philipp im August 1793 auf dem St. Gothardt", sein „Inneres eines Kuhstalls", sein „Tod des Fürsten Poniatowsky" u. s. w.; Couder's „Herzog von Orleans als Lehrer der Geographie in Reichenau"; Boilly's „Ansicht des Café Foy"; Gros' „David und Saul"; Bilder von Steuben, Michallon, Mme Haudebourg, Lescot, Alaux, Abel de Pujol, Mauzaisse, Gudin, E. Isabey und Andern. (Schluss folgt.)

London, im Juni. In einer Privatausstellung bei Dickinson waren neulich drei Abbildungen zu sehen, welche Jos. Nash von dem Innern des Krystall-Palastes angefertigt hat: „Blick in den Transept mit dem Glasbrunnen", „Blick über den Transept und das Schiff im Moment der Eröffnung durch die Königin" und „Blick in die Fremdenabtheilung" mit Kiss' Amazonengruppe. Nash beabsichtigt selber eine Steinzeichnung davon zu liefern. (Ath.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. — **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 26. Sonnabend, den 28. Juni. 1851.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

Chavet. — P. C. Comte. — Emile Béranger. — Guillemin. — Charles Monginot. — Roehn. — Biard. — Pigal. — L. Grosclaude. — E. Seigneurgens. — Bellangé. — K. Girardet.

Ganz entschieden als Nachahmer Meissonnier's tritt in der Mehrzahl seiner Bilder der schon erwähnte Chavet auf, der jedoch die Natur leider zu sehr durch ein fremdes Medium sieht. — Auch P. C. Comte und J. B. A. Emile Béranger gehören hierher. Letzterer hat eine „Verlobung" und einen „Kupferstecher", zwei sehr gefällige Bildchen, ausgestellt.

Einen von Meissonnier verschiedenen und ihm eigenen Weg verfolgt A. M. Guillemin, der in breiterer Behandlung, mit lebhaftem malerischem Sinn und charakteristischer Auffassung seine glücklich gewählten, meist originellen Vorwürfe ausführt. „Milton", seinen Töchtern diktirend, ist sein Hauptbild auf dem Salon; unter den drei kleineren ist besonders bemerkenswerth „der Raubvogel", einen Jungen vorstellend, der, im Grase ausgestreckt, dem Kreisen eines Falken durch die Lüfte zusieht. Ganz vortrefflich ist die gespannte Aufmerksamkeit des jungen Beobachters ausgedrückt, dem der geringste Gegenstand erwünscht kommt, um die endlos lange Weile des Sommernachmittages zu kürzen. — Seitdem sind mir auch zwei so eben fertig gewordene Bildchen dieses Künstlers zu Gesicht gekommen: ein Mädchen, mit einem Kanarienvogel im Käfig sich unterhaltend, und ein Traubendieb. Der scheue Blick des sich wegschleichenden Jungen, das Verwahrloste, das sich in seinem ganzen Wesen ausspricht, dazu der Reiz der unübertrefflich schönen Färbung, das abendliche Licht, das durch die Traubengeländer spielt, machen dieses Bildchen zu einem Meisterstück von Beobachtung und von künstlerischer Vollendung.

Die Richtung dieses Künstlers schlägt, mit nicht geringem Erfolge, Charles Monginot ein, dessen „kleiner Violinspieler" (in Tracht und Auffassung ausserdem an Chardin erinnernd), ein richtiges Gefühl und eine höchst gewandte Hand verrathen. Weit weniger befriedigend wirkt das zweite Bild desselben Malers, „der Riese und der Däumling", dessen Proportionen (fast halblebensgross) das Maass des Talentes und der Geduld des Künstlers zu übersteigen scheinen. Es ist dies Bild ein gleichsam verwässertes und übermässig ausgedehntes Kabinetstückchen, und während der „kleine Musiker" trefflich impastirt und tüchtig behandelt ist, so fällt hier eine höchst lockere Behandlung störend auf.

Adolphe Roehn hat sich seit 30 Jahren mit seinen sorgfältig ausgeführten und gefälligen, nur in der Erfindung und Auffassung etwas kleinbürgerlichen Genrebildern in der Gunst des Publikums erhalten, fängt nun aber an, in Vergessenheit zu gerathen. „Politik und alte Schuhe" ist der Titel eines seiner (beiden) Bildchen, dem es nicht an Humor fehlt. Sein Sohn, J. Alphonse Roehn, lässt sich nicht von der Flüchtigkeit der neuen Schule verleiten; er zeichnet gewissenhaft, ist jedoch, bis jetzt, ängstlich in der Ausführung und grau in der Färbung. Sein Antheil am Salon besteht in einer „Jungfrau mit dem Kinde", einem Portrait und drei Genrebildchen.

Ein auch im Ausland wohlbekannter, in Frankreich populairer Künstler, welcher nur leider und auffallender Weise, — denn er hat nicht selten auch Beweise von geläutertem Geschmack gegeben, — in der Regel mehr das Zwerchfell des Beschauers zu erschüttern, als den ästhetischen Sinn zu befriedigen sucht, Fr. Biard, hat auch dieses Jahr, seiner Gewohnheit getreu, einen komischen Auftritt unter der unschuldigen Benennung „der Fluss" vorgestellt. In einer der zahlreichen Buchten, welche die weitausschweifende Seine in der Nähe der Hauptstadt bildet, etwa bei der Insel St. Ouen, hat eine sorgliche Mutter ihren beiden erwachsenen Töchtern das Vergnügen eines Bades im Freien bereitet. Eben haben die beiden Seinenymphen, die kühlen Gewässer verlassend, sich auf den Kahn geschwungen, auf dem die Mutter ihrer harrt, eben sind sie im Begriff, die unverhüllten Reize wieder zu bedecken: da tritt plötzlich aus dem Dickicht des Schilfes — eine unerwartete Erscheinung — die silenengleiche Gestalt eines pariser Spiessbürgers, mit Binsen, Wasserpflanzen und Blumen dicht behangen, und mit zwei gewaltigen Schwimmblasen auf dem Rücken, hervor; und seine kleinen unter dem Laubkranze schimmernden Augen haben alsbald die Richtung des Kahnes gefunden. Gleich einer Gluckhenne, die des Habichts ansichtig wird, stürzt sich die Mutter vor, um mit den Flügeln ihrer Mantille ihre Küchlein zu decken; und bei der heftigen, instinktartigen Bewegung entfällt ihren Händen der Sonnenschirm. Bei dieser ganzen, höchst komischen Scene ist, wie gewöhnlich bei Biard, nichts, was den Anstand verletzte, wie gewöhnlich auch ist Charakteristik und Ausdruck im höchsten Grade gelungen und sprechend, und die Gewandtheit der Technik über alles Lob erhaben, so dass sich diese Darstellung würdig an ihre Vor-

gängerinnen: die dramatische Gesellschaft in einer Scheune, die poste restante, die Ueberfahrt von Havre nach Honfleur, der gute Gendarme, der Tambourmajor im Beichtstuhle, die Dorfmiliz, und wie sie alle heissen, anreiht. Wer aber die zahlreichen Compositionen dieses wackeren Künstlers, die der Geschichte entnommen sind, wer seine Darstellungen aus den Sitten der indischen Halbinsel, aus Norwegen, aus dem Eismeere und aus den afrikanischen Wüsten, wer vor allen Dingen seinen Linné, als Jüngling, mit seinem Herrn, einem alten Arzt und Naturforscher, im Frühlingswäldchen Kräuter und Käfer suchend und das, wiewohl weniger gelungene Seitenstück dazu, Heinrich IV und Fleurette, gesehen hat, der wundert sich billig, wie ein Künstler seinen Ehrgeiz daran setzen mochte, Paul de Kock zu sein, dem es gegeben war, ein Bernardin de St. Pierre zu werden. — Auch im Portraitfach hat sich Biard mit Glück versucht und dieses Jahr wieder vier Frauenbildnisse ausgestellt.

An Witz, an Darstellungsgabe und an Talent weit unter Biard steht E. J. Pigal, der sich zum Niedrigkomischen neigt, wie besonders die acht Aquarelle beweisen, die er, ausser den beiden Oelbildern, ausgestellt.

L. Grosclaude (dessen Sohn dieses Jahr zum zweitenmal auftritt, vorläufig mit einigen Pastellzeichnungen) ist mir von je her eine abstossende Erscheinung gewesen, indem der Kreis seiner Erfindung nie über eine Versammlung von Trunkenbolden, aus der Klasse der Nachtwächter, Thürsteher und Flurschützen, hinausgeht, die er mit all der Langweile, die solch beschränktem Dasein ankiebt, und all der Geringschätzung, mit der der Gebildete, der Mässige, der Mann der feinen Welt auf so niedriges Treiben herabsieht, ohne Geist und Laune, ohne Behagen und Lustigkeit, und — was allen Tadel in sich schliesst — ohne Naivetät, in Lebensgrösse darstellt.

Die komische Richtung verfolgt mit grösserem Glücke E. Seigneurgens, dessen „Bilderhändler" und „Zweikampf" (ohne Zeugen) sich in der malerischen Behandlung an Guillemin anschliessen. Der Bilderhändler und der Liebhaber sind, nach Decamps' Vorgang, durch Affen dargestellt.

Der Vollständigkeit zu Lieb setze ich hier H. Daumier, den bekannten Zeichner des Charivari her, welcher in zwei Bildern, deren eines „von Satyrn verfolgte Nymphen" vorstellen soll, ungesucht eine erschütterndkomische Wirkung hervorgebracht hat.

Hippolyte Bellangé, Direktor des Museums von Rouen, der seit 30 Jahren mit Erfolg das Feld der Gattungsmalerei bebaut, hat auch den heurigen Salon mit sechs Bildchen geziert, die, wie immer, bald in rein erzählender, bald in halb scherzhafter, halb sentimentaler Weise, in gefälliger Färbung und geistreicher zierlicher Behandlung, Darstellungen aus dem Soldatenleben, meist aus der Kaiserzeit, bringen.

Einige Hinneigung zu der Art dieses Künstlers, ausserdem aber die grösste Verwandtschaft, in Auffassung und Behandlung, mit süddeutschen Genremalern, wie z. B. H. Bürkel in München, hat Karl Girardet, der seinen bleibenden Aufenthalt am Brienzersee genommen zu haben scheint. Ansichten von diesem und anderen Schweizerseen, oberitalische Gegenden, Vorgänge aus dem Volks- und aus dem Soldatenleben, gemüthliche Familienauftritte, Kinderspiele u. s. w., gelingen ihm ganz vorzüglich; nur wäre seinem Vortrag mehr Breite, seiner Färbung mehr Wärme zu wünschen. (Forts. folgt.)

Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen.

Von **H. Weiss.**

(Fortsetzung.)

Was hierbei das Monument des Königs betrifft, so theilen wir aus dem Katalog Folgendes mit:

II.

Durch die Wegbringung und Ueberbauung des Kanals entsteht zwischen dem Palais des Prinzen Heinrich und dem Zeughause ein Platz von 326 Fuss 6 Zoll Länge. Die Verschönerung dieses Platzes, der dem Palais des Königs Majestät so nahe und in einer so vorzüglichen Gegend der Stadt liegt, ist ein Haupt-Augenmerk dieses Verschönerungs-Projects. Es scheinet sehr zweckmässig, und dem Style dieses Theils der Stadt vollkommen angemessen, wenn man hier Garten- und Baumanlagen mit einer edelen, aber einfachen und zu den grossen in der Nähe befindlichen Massen, passenden Architektur in Verbindung setzt.

Es werden hier einander gegenüber zwei 158 Fuss weite mit architektonischem Hintergrunde umgebene Halbzirkel angelegt, die durch zu errichtende Gebäude eingeschlossen werden. Im Centro des Halbzirkels auf der Seite des Zeughauses steht die *Statua Equestris* Friedrichs II.

Die ganze Anlage dieser Seite enthält folgende Theile:

a. das Monument des Königs.
b. Den architektonischen Halbzirkel.
c. Das Gebäude für die Artillerie-Wache.
d. Ein Gebäude zu einem Speise- und Kaffeehause.
e. Mehrere Boutiquen in der Hinterfronte.
f. Einigen Hofraum.
g. Eine englische Gartenpflanzung.

a. Das Monument des Königs.

Die bronzene Statue des Königs zu Pferde von 15füssiger Proportion, steht auf einem eben so hohen marmornen Piedestal. Die Statue selbst wurde nach Herrn Vicedirectors Schadow Vorschlag in einer leichten Bekleidung und zwar in der Art, wie die Alten die dacischen und überhaupt die nordischen Könige zu bekleiden pflegten, mit einem Lorbeerkranze im Haar und einem Szepter in der Rechten abgebildet. Das Piedestall besteht grösstentheils aus Marmor; der Untersatz des Postaments wird von Granit gemacht, die übrigen Theile des Sockels und des grossen Würfels von grauem Marmor; Haupt- und Fuss-Gesims von weissem Marmor. Am Würfel des Piedestals zeigt sich vorn eine Inschrift. An den drei anderen Seiten, — die man auf der Zeichnung nicht sehen kann, sind bronzene Basreliefs angebracht, worin der König als Feldherr; als Gesetzgeber und Regent seines Volkes; als Beschützer der Künste und Wissenschaften, in seiner gewöhnlichen Tracht und mit seinen gewöhnlichen Umgebungen erscheint.

Die Stellung der Statue im Centro eines Halbzirkels von 158 Fuss Durchmesser nach hier projectirter Art, scheint der Grösse des Gegenstandes angemessener, als wenn man die Statue einzeln ohne Umgebung aufstellen wollte; besonders wäre dieses nicht auf dem hier in Vorschlag gebrachten Platze — der sonst wegen der Pracht, der ihm nahen Gegenstände viele Vorzüge vor allen übrigen zu haben scheint — ohne solche mit dem Monumente selbst sich in ein Ganzes vereinigende Umgebung, rathsam; aus Besorgniss, dass das hohe Zeughaus und das eben so hohe Prinzl. Heinrichsche Palais die Statue, die mit dem Piedestall doch nicht höher als 30 Fuss sein darf, vernichten würde.

b. Der architektonische Halbzirkel.[1)]

Er dient der Statue zum Hintergrunde und soll sie heben. Deshalb ist dieser Bau nur 24 Fuss hoch, also um 6 Fuss niedriger, als die Statue selbst, angelegt. Durch diesen intermediären Bau soll ein doppelter Zweck erreicht werden: einmal, soll er das Auge des Betrachters des Monuments von den nahestehenden hohen Gebäuden abziehen und auf den Mittelpunkt concentriren; und zweitens der Statue ein Ansehn von Kollossalität verschaffen.

1) Wir theilen auch diese Beschreibung mit, indem sie wesentlich dazu beiträgt, den beabsichtigten Gesammteindruck zu vergegenwärtigen.

Der Halbzirkel besteht aus drei Säulen-Partien und vier ebenen Flächen. Durch die mittlere Säulenstellung hat man die grosse und freie Durchsicht nach der dahinter befindlichen englischen Garten-Anlage, wodurch der Ernst der Architektur eine heitere Stimmung erhält. Die beiden anderen Säulenstellungen befinden sich vor grossen, im Plane abgerundeten, nischenartigen, flachen Vertiefungen, in welchen Bänke zum Sitzen, die durch die vortretende Architektur sehr geschützt werden, aufgestellt sind.

Zu den Säulen ist die männliche und reiche griechisch-dorische Ordnung gewählt. Die Metopen des Frieses, der über den ganzen Halbzirkel wegläuft, können abwechselnd mit Adlern, Eichen-, Lorbeer- und Olivenkränzen verziert werden.

Die vier glatten Wand-Partien enthalten 12 Nischen, in welche, als eine schickliche Begleitung des grossen Königs, 7 Fuss hohe marmorne Statuen von Männern aufgestellt werden können, welche ihre Kräfte dem Dienste des Staats und des grossen Regenten auf eine ausgezeichnete Art widmeten; es seien nun Feldherrn oder Staatsmänner, oder Gelehrte. Durch diese untergeordneten kleinen Statuen würde die Kolossalität der Hauptfigur sehr gewinnen. Sollte dieser Vorschlag aber zu kostbar werden, und dadurch die Ausführung des Projects erschweren, so könnte man allenfalls auch Büsten der vorhin charakterisirten Männer auf hohen Postamenten mit passenden Inschriften, in diese Nischen stellen; oder man könnte ihnen schmale, längliche, in den Nischen aufgestellte Gedächnisssteine weihen, an welchen man die Portraits *en medaillon* bildete und ihre Verdienste in gut gewählten Inschriften, zu denen man schönen Raum hätte, schildern.

Vor der halbrunden Mauer geht ein um zwei Fuss erhöhter, eilf Fuss breiter Gang herum. Dieser ist mit einer leichten eisernen Balustrade eingefasst. Auf die Postamente der Balustrade würden Laternen gesetzt, so dass auch diese Promenade des Abends sich schön darstellen müsste. Dieser halbrunde Gang, der durch eine im Halbkreise umhergestellte Pappel-Allee selbst Promenade werden kann, und zur Betrachtung der Hauptstatue die schickliche Distanz giebt, auch durch die Sitzplätze und die Statuen in den Nischen viel Angenehmes enthält, führt zu der dahinter liegenden englischen Garten-Anlage, von der nachher bei litt. *g.* gesprochen wird.

Der innere Platz des Halbzirkels wird mit Rasen belegt, nur wird, wie es auf dem Plane angegeben ist, ein Sandweg in der Mitte gelassen, damit man sich der Statue nähern und von allen Seiten die Basreliefs des grossen Piedestals gehörig sehen kann. Nach der Strasse zu ist dieser Halbkreis mit Postamenten und dazwischen gehängten Ketten eingefasst ist.

(In ähnlicher Weise beschrieben folgen nun die mit c, d, e, f und g bezeichneten Blätter.) — Dann heisst es weiter:

Dem vorherbeschriebenen grossen Halbzirkel gegenüber, an der Stelle der zum Palais des Prinzen Ludwig gehörigen Gartenmauer, wird ein ebenso grosser Halbzirkel, nach einer ähnlichen Einrichtung angelegt. — Er enthält drei Säulen-Partien und vier dazwischen befindliche Mauer-Massen. Durch die mittlere Säulenstellung geht die Einfahrt zu dem Garten des Palais. Die drei Intercolumnien werden durch eiserne Gitter geschlossen u. s. w. — Würde im Centro dieses Halbzirkels ein öffentlicher Brunnen angelegt — so könnten in den Nischen vielleicht mythologische und allegorische Figuren aufgestellt werden, wenn in den Nischen des gegenüberliegenden Halbzirkels ganze Statuen errichtet würden.

(Nun folgt die Beschreibung des Brunnens und der damit zusammenhängenden Anlage.)

Ein anderer Vorschlag aber würde, wenn er genehmigt werden sollte, diesem Platze einen ausserordentlichen Werth verschaffen: Man stelle nämlich in das Centrum dieses Halbzirkels die Statue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von der langen Brücke.

Mechanisch betrachtet ist die Ausführung dieses Vorschlages gar nicht übertrieben schwierig; und man würde Mittel und Wege genug finden, mit den nähmlichen Werkzeugen und Maschinen, womit man die Statue Friedrichs des Zweiten nach ihrer Beendigung aufzurichten gedenkt, diese Statue von der langen Brücke nach ihrem neuen Platze zu bringen.

Eine weitere Beleuchtung dieses Vorschlages, sowohl in artistischer, wie in technischer Beziehung, schliesst sich dem obigen an, wobei es zugleich nicht an Ideen fehlt, den dadurch leergewordenen Platz auf der langen Brücke anderweitig zu benutzen. —

Ohne auf das nun folgende Projekt, die Erbauung der Hundebrücke betreffend, einzugehen, wenden wir uns zu dem auf derselben Ausstellung befindlichen Entwurf von Franz Catel:

1. Perspektivische Zeichnung in Aquarell-Farben eines Denkmals für Friedrich den Grossen. Nach der Erfindung und architektonischen Anordnung des Architekten Herrn Louis Catel; 2 Fuss hoch, 3 Fuss 8 Zoll breit.

2. Der Grundriss dieses Denkmals.

Wir entnehmen dem diesen Zeichnungen beigefügten „Kommentar zu Friedrichs des Grossen Denkmale“ Folgendes:

— — Wenn die Nachwelt sehnlich wünscht, ein Standbild von diesem grossen Manne aufgestellt zu sehen, so ist es gewiss, um in diesem die ruhige Grösse und die Herrscherkraft Friedrichs in vollkommenem Maasse ausgedrückt zu finden. Sollte dieser Forderung nicht Genüge geleistet werden, wenn man sich den Herrscher, den Vater des Vaterlandes, auf seinem Herrscherstuhl sitzend denkt, wie er sinnig die Hand ausstreckt, jene Befehle zu ertheilen, deren segenreiche Folgen sein Volk empfindet?

Die abgebildeten Thaten.

— — Der enge Raum eines Fussgestelles vermag nicht die Menge der glorreichen Thaten zu fassen, welche Friedrichs Leben bezeichnen; um daher ein grösseres Feld für die Darstellung zu gewinnen, sei ein halbkreisförmiger Säulengang um die Bildsäule des Heroen erbauet, an dessen Hinterwand die Thaten Friedrichs in Marmor abgebildet prangen sollen, gleich als wenn sie die Strahlen der im Mittelpunkte glänzenden Sonne wären.

Die Wohnungen für die Wächter des Denkmals.

— — Hinter dem Säulengange erhebt sich das Gebäude, worin die Wächter des Denkmals ihre Wohnungen haben, dasselbe umgiebt auf drei Seiten einen Hof.

Das Grabmal Friedrichs und darüber die Kirche für die Wächter des Denkmals.

— — Dieses Grabmal müsste mit dem vorhin beschriebenen Denkmal in Verbindung gebracht werden, damit eins gegenseitig die Wirkung des andern erhöhe. Zu dem Zweck sei dasselbe auf den Hof des vorhin beschriebenen Wohngebäudes gestellt. Es erhalte die Gestalt einer Rotunde. In dem unteren Theil des Gebäudes sei die Gruft des grossen Mannes, und darüber die Kirche für die Veteranen. Hier mögen die von Friedrich eroberten Fahnen ein Zeltdach bilden, unter welchen Preussens muthige Krieger, auf ihren Lorbeeren ruhend, seine Thaten besingen.

Stellung des Denkmals.

— — Am Ende der grossen Allee, welche den Thiergarten durchschneidet und in gerader Richtung auf das Brandenburger Thor führt, hingestellt, zeige es sich so, dass man von Einem Standpunkte aus dieses Denkmal, den Charlottenburger Schlossthurm und das Brandenburger Thor übersehen könne. Es knüpfe gleichsam das Band zwischen dem Königshause und der Hauptstadt, zwischen Fürsten und Volk.

Von dem Denkmale ab werde die Charlottenburger Chaussee über Wilmersdorf fort so weit verlängert, bis sie vor Steglitz in die jetzige Potsdammer Allee eintritt. Diese neue Heerstrasse u. s. w. — — —

Diese beiden, hier zuletzt mitgetheilten Entwürfe, in denen auf keine Weise das Streben nach Grossheit zu verkennen ist, bilden gewissermaassen einen Hauptabschnitt in der Geschichte des Denkmals.

In demselben Jahre erfolgte die öffentliche Kriegserklärung Preussens gegen Frankreich und die Stimmung des Königs, der überhaupt derartige Unternehmungen der grossen Kosten wegen zu vermeiden suchte, war von der Art, dass an ein Wiederaufnehmen des Planes vorläufig nicht zu denken war.

Die Kunstausstellungen, welche trotz der inneren Wirren in regelmässiger Weise wiederkehrten, lieferten den deutlich-

sten Beweis für die Stimmung der Künstler, die, wenngleich stets bemüht, ihren grossen König durch Bilder und Skulpturwerke [1]) zu verewigen, dennech mit auf das Monument bezüglichen Entwürfen zurückhielten.

Beiläufig sei noch bemerkt, dass Napoleon, nachdem er am 27. Oktober 1806 in Berlin eingezogen war, auf seinen Befehl alle Abbildungen, welche Friedrich den Grossen betrafen, nach Paris schaffen liess. (Forts. folgt.)

Der Maler und Formschneider Mathias Geron aus Lauingen.

MG

Bartsch führt dieses Monogramm im Th. IX. S. 158 des *peintre graveur* als ein unbekanntes an und beschreibt fünf damit bezeichnete Holzschnitte, Scenen aus der Offenbarung Johannis darstellend. [2]) Brulliot, Th. I. No. 2203 seines Lexicons, theilt ebenfalls in sechs verschiedenen Abbildungen dieses Monogramms mit, von welchen eine mit dem J. 1548 und eine andere mit 1555 versehen ist und sagt, dass Christ und Gori dasselbe dem Mathias Grünewald zuschrieben, welcher jedoch in den angeführten Jahren nicht mehr gelebt haben könne. Zugleich wird bemerkt, dass sich dasselbe a) in der Kirchenordnung des Pfalzgrafen bei Rhein, Ottheinrich, vom J. 1543, 8° und b) in dem Missale für die Diöcese Augsburg v. J. 1555, gr. Fol. befinde. In der folgenden No. 2204 kommt abermals dasselbe Monogramm mit dem J. 1551 als jenes des Historienmalers Mathias Geron aus Lauingen vor, welcher ein auf dem dortigen Rathhause befindliches Gemälde, die Belagerung dieser Stadt durch Carl V darstellend, gemalt haben soll. Passavant beschreibt im Stuttgarter Kunstblatt, 1841, S. 431 ein im Besitze der Galerie des Duca Litta Visconti Aresi in Mailand, die Geschichte des Paris und die Zerstörung von Troja darstellendes Gemälde, welches bestimmt in der oberdeutschen Malweise und sehr zierlich in dem Costüme des 16. Jahrhunderts ausgeführt ist. Auf einer Tafel, welche den allgemeinen Hergang der dargestellten Geschichte in lateinischer Sprache enthält, stehen folgende Zeichen, mit der Jahreszahl 1540.

~M	IDXXXX	W~
H	OW MG ON	S

Alle diese Monogramme bezeichnen wohl einen und denselben Künstler, wie aus dem von Brulliot angeführten, jedech wahrscheinlich nicht selbst durchgesehenen Augsburger Missale hervorgehen dürfte. Dasselbe trägt den Titel:

Missale secundum ritum Augustinensis ecclesie diligenter emendatum et locupletatum: ac in meliorem ordinem q3 ante hac digestum. Mandato et impensis Rev: ac illust: Principis ac Dni, Domini Othonis tituli sancte Sabine presbyteri Cardinalis, Episcopi Augustani: praepositi ac Domini in Elwangen: ad Die honorem, Ecclesie sue, suorumq3 clericorum profectum novis typis q3 fieri potuit, elegantissime excusum. Anno Sal: 1555, gr. Fol.

Das Ganze enthält 471 pagiuirte Blätter. Auf der Rückseite des letzten steht: *Explicit missale — Impressum vero est Missale hoc Dilinge in edibus Sebaldi Meyer Anno 1555, mense Julii.*

Der Titel befindet sich in einer Holzschnitteinfassung, in welcher oben das bischöfliche, mit dem Cardinalhut bedeckte Wappen, ein quadrirter Schild, das erste Feld senkrecht getheilt, im zweiten und dritten Felde drei über einander stehende Löwen, als Familienwappen des Cardinal-Bischofs Otto Truchses von Waldburg, 1543—1572, und im vierten eine Inful. Auf der rechten Seite des Titels ein leidender Christus, aus dessen Seitenwunde Blut in einen Kelch fliesst. Gegenüber eine Tiare und ein geistlicher Ornat über ein Kreuz gehängt. Unten fünf Brustbilder von Heiligen, mit den Unterschriften: S. Afra, S. Dionisius, S. Hilaria, S. Narcissus und S. Digna.

Auf der Rückseite des Titels befindet sich ein Holzschnitt 12 Zoll 5 Lin. hoch und 8¼ Zoll breit. In der Mitte die Jungfrau Maria mit dem Kinde, auf Wolken schwebend, in der Rechten ein Buch haltend. An jeder Seite derselben ein Engel. Rechts von der Maria die h. Afra, ganze Figur, in einem weitfaltigen Gewand, mit einer Zackenkrone auf dem Haupt, gebundenen Händen und mit einer Kette an einen Baum gefesselt. Zur Seite schlägt eine Flamme hervor. Links der h. Ulrich in bischöflicher Tracht. In der Rechten ein Bischofsstab, in der Linken ein Buch, worauf ein Fisch liegt. Diesen beiden Heiligen werden von zwei über denselben schwebenden Engeln Kreuze gereicht. In der Mitte oben der h. Geist in einem Nimbus und oben links Gott Vater. Rechts in der oberen Ecke, in Wolken, das obige Monogramm und darüber 1555. Unten in der Mitte ist das Wappen des Cardinal-Bischofs Otto, wie auf dem Titel, angebracht. Zu beiden Seiten halten Engel abermals Wappenschilde. In dem rechts ein quadrirter Schild, mit einem Löwen auf einem querlaufenden Balken, im ersten und vierten, und einem Kreuz im zweiten und dritten Felde. In dem Wappen links ein schräg links laufender Balken, darüber und darunter jedesmal zwei Löwen.

Auf der Rückseite des Blattes 169, vor dem Canon, befindet sich, wie gewöhnlich in allen Missales, die Darstellung Christi am Kreuz, 12 Zoll 1 Linie hoch und 8 Zoll 3 Linien breit. Rechts neben dem Kreuz Johannes, mit Heiligenschein und erhobenen Händen, nach Christus emporblickend. Links Maria, mit gesenktem Haupt und über die Brust gekreuzten Händen. Am Stamme des Kreuzes ein Schädel und zwei Knochen. Im Hintergrunde eine Ansicht der Stadt Jerusalem und die Darstellung der Kreuztragung. Ohne Monogramm, jedoch offenbar von M. Geron.

Alsdann wiederholt sich zehnmal in dem Werke ein reich im antiken Styl gebildeter, auf zwei Säulen ruhender Bogen. In dem Bogenfelde ist die Krönung der Maria durch die Dreifaltigkeit, und in den Zwickeln schwebende Engel mit Kreuzen und Oelzweigen dargestellt. Auf den Säulen stehen rechts Petrus und links Paulus in ganzen Figuren. Am Sockel der Säule rechts ist jedesmal das Truchses'sche Wappen mit dem Cardinalshut, und an jener links zwei Figuren, welche einen Kranz halten, worin ein Pelikan. Das Mittelfeld zwischen den beiden Säulen ist blos auf dem ersten Blatte mit der Darstellung des Messopfers versehen. Zwischen den Säulenfüssen sind 1 Zoll hohe und 5 Zoll breite Darstellungen, abwechselnd aus dem Leben Christi oder aus der Legende der Heiligen, jedesmal mit dem angegebenen Monogramm, eingedruckt. Ausserdem ist das Werk mit einer grossen Menge phantastisch gebil-

1) Katalog von 1808: Rode: Friedrich der Grosse als Dichter. — Die Muse schreibt Friedrichs Thaten auf; zwei grössere Oelbilder. — D. Berger: Fünf Scenen aus dem Leben Friedrichs; in Kupferstich. — Puhlmann: Friedrich II im Dom zu Berlin u. s. w., grosses Oelbild. — Prof. Ringk: Vier Kupferstiche zur Kriegsgeschichte Friedrichs II. — Schadow: Büste Friedrichs II. — Bettkober: Friedrich II. sitzend, ein Modell in halber Lebensgrösse. — Bardon: Friedrich der Grosse zu Pferde und Büste des Königs. — Zimmermann: Bildniss Friedrichs des Grossen. — Bretzing: Friedrich II, ganze Figur nach Frisch gezeichnet. — Katalog von 1810 nichts von Bedeutung, das Denkmal betreffend.

2) In R. Weigels Kunstkatalog, No. 16751, sind 13 Blätter gr. Fol. unter dem Namen M. Geron, meist Bilder aus der Offenbarung Johannis, Christus, Petrus und Paulus jagen die Verkäufer aus dem Tempel, vorgeführt. Alle tragen das Monogramm und die Jahreszahlen 1544, 1546, 1553 und 1554.

bildeter Initialen von verschiedener Grösse, im Renaissançe-Styl, reich verziert. Die grossen Initialen sind 3 Zoll 6 Linien hoch und 2 Zoll 7 Linien breit und jedesmal als eine Art von Passepartout verwendet, worin vielfach wechselnde Holzstöckchen mit biblischen und Heiligen-Darstellungen, von demselben Holzschneider gefertigt, eingedruckt sind.

Die grösseren Formschnitte, besonders jener auf der Rückseite des Titels, welche offenbar den Charakter der Burgkmair'schen Schule tragen, sind gut gezeichnet und mit Fertigkeit geschnitten. Die Abdrücke sind jedoch nicht immer gelungen zu nennen, wodurch dieselben, obgleich die Stöcke unzweifelhaft eigends zu diesem Missale gefertigt sind, mitunter das Ansehen von Abdrücken von bereits angegriffenen Holztafeln erhalten. Es scheint dies jedoch nur in der mangelhaften Technik des Druckers zu liegen, welcher in der kleinen Stadt Dillingen, obgleich Residenz des Augsburger Bischofs, nicht mit guten Pressen versehen war.

Aus der Zeichnungsweise dieser Holzschnitte und der Zeitepoche zufolge, scheint mit grosser Wahrscheinlichkeit hervorzugehen, dass der Maler und Formschneider Mathias Geron, ein Schüler des in dem nahen Augsburg wohnhaft gewesenen grossen Meisters Hans Burgkmair war. Es wäre zu wünschen, dass diese Notiz einen Kunstfreund in Augsburg veranlassen möge, auf Ort und Stelle weitere Nachforschungen über den Meister Geron anzustellen. Es liegen gewiss noch manche Daten über ältere deutsche Kunstgeschichte in den Archiven verborgen. Würzburg. **C. Becker.**

Kupferstiche.

Die Kupferstechkunst in Dresden, welche seit längerer Zeit sich immer durch die mannigfaltigen Leistungen ihrer Künstler thätig bewies, lieferte seit mehreren Jahren manches treffliche Blatt, was den Beifall der Kunstfreunde des In- und Auslandes erworben.

Wir sehen die vorzüglichsten Arbeiten klassischer Kunst in den grossen, höchst ausgeführten Blättern der beiden Madonnen nach Holbein und Raphael von Moritz Steinla, deren Platten jetzt im Besitze der Arnold'schen Kunsthandlung sind. Wir begegneten ferner den in einfacher Art vorzüglich vollendeten Blättern von Krüger, besonders dem Overbeck'schen Carton, dann anderen in ähnlichem Vortrag bearbeiteten Blättern nach Schnorr von dem jetzt in München wirkenden Kupferstecher Thäter, so wie mancher anderen Arbeit, welche aus jenen Ateliers hervorgegangen.

Nicht ohne Unterbrechung befleissigen sich die genannten Künstler fortwährend Manches zu liefern, was sie theils selbst oder im Auftrage unternehmen und wozu die Ernst Arnold'sche Kunsthandlung für Dresden, wie auch für auswärtige Kupferstecher die Hand bietet. Letztgenannte Handlung liess es sich angelegen sein, seit einigen Jahren mehrere sehr klassische Kupferblätter auf eigene Rechnung herauszugeben, wohin nächst den schon genannten auch das herrliche Blatt von A. Lefèvre, der „heil. Sebastian“ nach Coreggio, gezählt werden darf und man mit Vergnügen dem bald vollendeten Blatt die „Nacht“ des Coreggio von demselben Kupferstecher entgegen sieht.

In der nächsten Zeit wird das von dem Kupferstecher Glaser in Düsseldorf in ziemlicher Grösse bearbeitete Grabstichelblatt, „die Anbetung der Könige“ nach Francesco Francia's kostbarem Bilde der königl. Galerie in Dresden, zu erwarten sein. Der Kupferstecher hatte sich die Zeichnung zur Platte nach dem Originalgemälde vorbereitet, und um so mehr dadurch Gelegenheit erlangt, des grossen Meisters Werk bis in die kleinsten Uebergänge kennen zu lernen.

Mittelst der grossen technischen Fertigkeit, womit der Künstler sein Werk ausstattete, dann durch die grosse Einfachheit in der Behandlung, wie auch im Hinblick auf Farbenton, bildet dieses Blatt etwas Vorzügliches nach dem grossen Maler.

Amor nach Anton Raphael Mengs, gestochen von Fr. Backenberg. gr. Fol.

Die durch verschiedene literarische Unternehmungen bekannte Buch- und Kunsthandlung H. H. Grimm & C. in Dresden liess ein neues Grabstichelblatt nach dem bekannten Pastellbilde von A. R. Mengs, in der königl. Galerie zu Dresden, erscheinen. Der Kupferstecher Fr. Backenberg, früher in der Studienanstalt des Prof. Keller in Düsseldorf, hatte sich die höchst schwierige Aufgabe gestellt, jenes durch seine Zartheit und den besonderen Schmelz der Farbentöne, durch den grössten Fleiss vollendete berühmte Originalbild mittelst des Grabstichels zu bearbeiten.

Mit grosser Freiheit der inneren technischen Behandlung suchte der Kupferstecher das Möglichste zu leisten, um das berühmte Gemälde als Gegenstand für Zimmerverzierung und selbst auch für's Portefeuille der Kupferstichsammler empfehlend zu vollenden.

Luther's Bildniss nach Lucas Cranach's Gemälde in Wittenberg, gestochen von W. Overbeck. gr. Fol.

Ein anderer junger Künstler Wilh. Overbeck, ebenfalls aus dem Atelier des Prof. Keller in Düsseldorf hervorgegangen, welcher dort einige sehr zart ausgeführte Kupferblätter zu den kleinen in Düsseldorf erscheinenden Andachtsblättern, welche nach Steinla's und anderen trefflichen Zeichnungen gestochen worden, lieferte, vollendete jetzt das oben genannte Bildniss Luther's in Linienmanier.

Der Künstler bestrebte sich, durch eine genaue Zeichnung den Charakter des Vorbildes und durch fleissige Vollendung ein Blatt zu geben, welches den Sammlern der Lutherbildnisse willkommen sein wird, zumal die Wahl des Originals als sehr günstig bezeichnet werden kann, da dasselbe als eines der besten Werke Cranach's bekannt ist. **Frenzel.**

Kunstliteratur.

Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken gesammelt und mit Bemerkungen herausgegeben von Dr. Ferdinand Keller. 36 S. Folio.

Obige Schrift, welche das dritte Heft des siebenten Bandes der Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich bildet, ist meines Wissens die erste wissenschaftliche und zugleich künstlerische Behandlung, welche jene merkwürdigen Manuscripte auf dem Continente erfahren. In Irland hat sich O'Donovan, in England Westwood, der Erste durch historische Untersuchungen, der Letzte vornehmlich durch vortreffliche Abbildungen von Initialen und Bildern irischer Manuscripte um diese merkwürdigen Alterthümer ungemein verdient gemacht. Da die meisten und wichtigsten jener, in der Schweiz vorhandenen, irischen Manuscripte sich in der Bibliothek des Klosters von St. Gallen befinden, schickt der Verf. eine kurze Untersuchung über die Zeit ihrer Ausarbeitung und Uebergabe an

jenes Kloster voraus. Nach einem in der Bibliothek von St. Gallen vorhandenen, aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts stammenden Verzeichnisse des damals dort vorhandenen Bücherschatzes belief sich die Zahl der irischen Manuscripte, deren Verzeichniss der Verf. giebt, auf zwei und dreissig. Wenn diese als „*Libri scotice scripti*“ bezeichnet werden, so rührt dieses daher, weil im Mittelalter Irland den Namen *Scotia inferior* trug, und demnach die Irländer *Scoti* genannt wurden. In wie weit diese Manuscripte von Irland nach St. Gallen gebracht, oder hier selbst angefertigt worden sind, lässt sich bei der Dürftigkeit der Nachrichten über jenes Kloster vor dem 9. Jahrhundert schwer entscheiden. In dem vierten Decennium desselben, unter dem kräftigen und weisen Abt Gozbert, erlangte das früher an Büchern arme Kloster dagegen innerhalb zwanzig Jahren eine sehr namhafte Bibliothek. Eine Menge Zeugnisse beweisen den Aufenthalt von irischen Mönchen zu St. Gallen und erwähnen mit grossem Lobe ihrer wissenschaftlichen Wirksamkeit. Vor allen ist Moengal berühmt, der bald nach 850 der Lehrer des Notker, Ratpert und Tutilo war. Im 10. Jahrhundert erscheint der 991 gestorbene Mönch Failan als besonders bedeutend. Interessant sind die Nachrichten, welche der Verf. über die Wanderungen der irischen Mönche in Europa vom 7. bis 12. Jahrhundert beibringt. Die Calligraphie gelangte durch sie schon sehr früh in den Initialen und Ornamenten zu einer höchst eigenthümlichen und meisterlichen Ausbildung, welche nach Westwoods und meiner eignen, schon mehrfach ausgesprochenen Ueberzeugung, welcher auch der Verf. beistimmt, den entschiedensten Einfluss auf die Kunstweise in denselben Stücken bei allen occidentalischen Nationen des Continents ausgeübt hat. Für diese frühe Ausbildung macht der Verf. in dem folgenden Abschnitt über die irischen Handschriften, welcher eine sehr genaue Darstellung, sowohl der Schrift, als der Ornamentik enthält, verschiedene Zeugnisse geltend. So wird Dagaeus, Abt des Klosters Juniskeltra, der im Jahre 587 starb, als „*scriptor librorum peritissimus*“ angeführt, und heisst es in einer metrischen Epistel des Ethelwolf an Egbert, der sich damals um Handschriften zu sammeln in Irland aufhielt, von dem im Jahre 655 gestorbenen Ultan:

Ex quibus est Ultan praeclarus nomine dictus
Comptis qui potuit notis ornare libellos.

Mit Recht hebt der Verf. an den Ornamenten die Vereinigung des phantastischen Elements, der lang ausgereckten Drachen, Vögel, Schlangen etc. und der schönen Eintheilung des Raums, der kunstreichen Verschlingung der complicirtesten Muster, der oft dem Auge zusagenden Zusammenstellung der Farben, endlich der wunderbaren Präcision und Eleganz des Machwerks hervor, wovon das, so wie die übrigen Abbildungen, von dem Verf. eigenhändig gemachte Facsimile auf der Tafel IX, aus dem, für den malerischen Schmuck wichtigsten irischen Codex zu St. Gallen, einem Evangeliarium, in jedem Betracht eine musterhaft getreue Anschauung gewährt. Dasselbe gilt auch von den Initialen auf Tafel X, welche sich ausser der Eleganz der Hauptformen und der Zierlichkeit der Details, durch die harmonische Wirkung der gebrochenen Farben auszeichnet. Die sich Jedem aufdrängende Frage, wo nun aber die Irländer die Vorbilder für eine so eigenthümliche und so zeitig höchst ausgebildete Verzierungskunst gefunden haben, ist der Verf. geneigt dahin zu beantworten, dass dieselben in Aegypten aufzusuchen seien. Er bezieht sich hier besonders auf die Aehnlichkeit derselben mit Verzierungen in den ältesten ägyptischen und äthiopischen Handschriften, welche C. Knight in einem kleinen Werk über Aegypten bekannt gemacht hat, und auf den Umstand, dass schon sehr früh ägyptische Mönche in Irland gelebt haben, auch die ältesten irischen Klöster ganz genau nach dem Muster der ägyptischen angelegt worden sind. Da leider jenes Werk des Knight hier in Berlin nicht vorhanden ist, kann ich nicht beurtheilen, wie weit jene Annahme dadurch gerechtfertigt wird. Jenes phantastische Element, welches sich in dem Drachen- und Schlangenwesen kund thut, ist aber eine so allgemein verbreitete Eigenschaft des Mittelalters, dass mir eine so entfernte Ableitung nicht nothwendig scheint, und für jene künstlichen Verschlingungen fanden sich die Vorbilder in den römischen Mosaikfussböden, von welchen sich in England noch jetzt bei Bignor in der Grafschaft Sussex sehr reiche und merkwürdige Beispiele erhalten haben. Wenn aber der Verf. die Vorbilder für die monströsen Figuren in den irischen Handschriften, von denen er von Taf. I bis VI aus dem obigen Codex No. 51 vortreffliche Abbildungen giebt, deren erste sogar in grösster Treue die Farben enthält, in den altägyptischen Wandgemälden finden will, so kann ich ihm hierin nicht beipflichten. In diesen findet sich nämlich in allen Fällen, wo nicht an die Stelle des menschlichen ein Thierkopf tritt, sowohl eine Achtung vor der menschlichen Bildung und in der Regel auch ein richtiges Verhältniss derselben vor, während in jenen jede Spur von diesen Eigenschaften verloren ist, und Gesichtszüge, Gestalt und Gewandwesen mit der grössten Willkür als ein calligraphisches Schema behandelt wird, welches, wenn man auch nur die geringsten Anforderungen eines menschlichen Aussehens macht, bald einen lächerlichen, bald einen höchst abschreckenden Eindruck hervorbringt. Ganz stimme ich dem Verf. bei, dass ein Johannes aus dem Codex No. 60 zu St. Gallen, wovon er auf Tafel VII ein Facsimile giebt, eine lahme und kunstlose, wahrscheinlich von einem deutschen Mönch in St. Gallen gemachte Nachahmung irischer Kunst ist. Ausser funfzehn irischen Handschriften, welche noch jetzt in der Bibliothek von St. Gallen vorhanden sind, giebt der Verf. noch von einer in der Stadtbibliothek zu Schaffhausen, von dreien in der Stadtbibliothek zu Basel, von einer in der Stadtbibliothek zu Bern, endlich von vier Fragmenten in der Bibliothek der antiquarischen Gesellschaft in Zürich nähere Rechenschaft. Die drei letzten Tafeln XI — XIII enthalten sehr getreue Abbildungen irischer Schrift aus verschiedenen Handschriften. Die Beschreibung der Tafeln, welche die Abhandlung beschliesst, zeichnet sich durch grosse Genauigkeit aus. Endlich fühle ich mich dem Verf. noch zu besonderem Danke verpflichtet, dass er dem Abschnitte über die Kunst in irischen Handschriften aus meinen Nachträgen zu Kugler's Handbuch der Malerei im Deutschen Kunstblatt von 1850 durch einen Abdruck am Ende diejenige allgemeinere Verbreitung gegeben hat, welche seiner ausgezeichneten Arbeit bei allen Freunden der Incunabeln mittelalterlicher Kunstgeschichte in Europa nicht fehlen kann.

G. F. Waagen.

Zeitung.

✠ **Berlin**, im Juni. Die vier hinter dem Friedrichdenkmal provisorisch errichteten Statuen-Pfeiler sind nunmehr, auf dringende Mahnung des unholden Wetters, wieder abgetragen. Aus der Ferne gesehen gaben sie für den ganzen Platz einen sehr gut wirkenden Abschluss. Nahebei waren sie aber doch der Wirkung des Standbildes eher hinderlich als förderlich; vielleicht wegen der zu grossen Nähe. Das Denkmal präsentirt sich daher jetzt ungleich grossartiger. Doch darf man nicht vergessen, dass dies wohl nur so lange währen wird, als der jetzt noch hell glänzende Bronzeguss sich hinlänglich von den grünen Bäumen abhebt. Später wird doch ein architektonischer Hintergrund nothwendig werden, der dann etwas weiter zurückgerückt vielleicht seinem Zwecke entsprechen wird.

Prof. Begas hat so eben das mit bekannter Meisterschaft ausgeführte Portrait Meyerbeer's für die Galerie des Königs von hervorragenden Männern in Kunst und Wissenschaft vollendet. In diese Sammlung lieferte der Künstler bis jetzt ausserdem die Bildnisse von Schelling, Karl Ritter, A. v. Humboldt, L. v. Buch, Rauch, P. v. Cornelius und Gottfr. Schadow. Das Portrait von dem unlängst verstorbenen Lieck hat er so eben begonnen. Für die Kreuzkapelle zu Sagan beendete B. ein grosses Altarbild: „Christus am Kreuz mit Maria und Johannes". Leider sahen wir das Bild vor seiner Absendung nicht, um ausführlicher darüber berichten zu können. Zu einem vom Könige bestellten, in überlebensgrossen Figuren auszuführenden Gemälde: „der Judaskuss" sahen wir eine Skizze von sehr wirkungsvoller Composition.

Der vor Kurzem aus St. Petersburg zurückgekehrte Hofmaler Prof. Franz Krüger ist von dem Kaiser von Russland mit dem St. Annen-Orden zweiter Klasse dekorirt worden.

Die Beiträge des hiesigen Kölner Dombau-Vereins belaufen sich seit dem Jahr 1842 auf 24600 Thlr. Die bei dem Central-Dombau-Verein in Köln in den Jahren 1842 bis 1850, resp. 1851 eingezahlten Gesammt-Beiträge zum Dombau betragen bis jetzt 276,668 Thlr. 12 Sgr. 9 Pf.

Der für den Kölner Dombau in das Leben getretene akademische Dombau-Verein, hat sich bereits über folgende Universitäten und akademische Lehr-Anstalten ausgebreitet: Berlin, Bonn, Braunsberg, Breslau, Brixen, Dillingen, Freiburg, Giessen, Hildesheim, Kremsmünster, Luxemburg, Münster, Paderborn, Pelplin, Rostock, Rottenburg, Trier und Tübingen. Ausserdem haben die Eleven der hiesigen k. Bau-Akademie einen Hülfsverein zum Kölner Dombau gebildet, der bereits 150 Mitglieder zählt.

H. W. **Berlin**, im Juni. In dem Atelier des Landschaftmalers C. Seiffert sahen wir vor einigen Tagen ein von ihm kürzlich beendetes grösseres Oelgemälde, das unstreitig mit zu den gelungensten Leistungen des Künstlers gehört. Das Bild, mit Einschluss des Rahmens 6½ Fuss lang und 4 Fuss hoch, versetzt uns in die liebliche Sonne Italiens. Ein den Vordergrund bildender Gebirgsweg, von einem Abhange, aus dem Cypressen ihr Haupt erheben, durch eine schützende Mauer gesondert, führt in den Mittelgrund des Bildes. Dieser zum Theil (wie der Weg selbst) von einer Wolke beschattet, enthält zur Linken die von Laub umgebenen, ebenfalls im Schatten ruhende Casa inglese, hinter der sich, vom hellen Sonnenlicht beschienen, das auf hochgelegener Ebene erbaute und von dem steil ins Meer sich senkenden Felsen begrenzte Städtchen Capri ausbreitet. Zur Linken des Bildes, über das blaustrahlende Meer hinweg, gewahrt man in bläulicher Ferne einen Theil der Küste von Sorrent, von dem damit zusammenhängenden Höhenzug gegen die sonnige Luft abgeschlossen.

Erfurt, im Mai. Der Verein hiesiger Kunstfreunde, welcher im November v. J. sich zum ersten Male versammelte, zählt jetzt funfzig Mitglieder. In Folge grundsätzlicher Bestimmung, wonach jedes Mitglied im Laufe des Jahres der Versammlung wenigstens ein Mal einen interessanten Kunstgegenstand oder eine merkwürdige Antiquität vorzeigen soll, freiwillig sich Meldende aber Vorträge über Aesthetik, über Künstler oder Kunstwerke zu halten übernehmen, sind in den bisherigen Zusammenkünften zum Theil sehr seltene Merkwürdigkeiten zur Beschauung vorgelegt und in den Vorlesungen wichtige, in das heutige Kunstleben bedeutungsvoll eingreifende Materien zur Sprache gebracht worden. So las der erste Vorsteher, Dr. Schöler, im November eine Schilderung der Kunstschätze des Vatikans in Rom, im Januar Prof. Donnhardt eine Lebensbeschreibung Albrecht Dürer's, verbunden mit einer Charakteristik seiner vorzüglichsten Leistungen, im Februar Ober-Reg.-Rath v. Tettau eine in der bevorstehenden Mai-Versammlung fortzusetzende Geschichte der technischen Manieren des Kupferstichs, indem er zugleich jede der besprochenen Perioden und Künstlereigenthümlichkeiten durch Vorlegung von Blättern aus seiner vortrefflichen Kupferstichsammlung veranschaulichte, im März Prof. Weissenborn eine nächstens im Druck erscheinende Darstellung der antiquarischen Resultate, welche durch Ausgrabungen auf dem Gebiete des alten Assyriens von Franzosen und Engländern gewonnen wurden. Ein Hauptaugenmerk bleibt der Gesellschaft die Erforschung und Erhaltung der Denkmäler der vaterländischen Kunst; in diesem Sinne erlässt sie an alle Einwohner Erfurts und des Thüringischen Landes die dringende Bitte, vom Vorhandensein noch unbekannter merkwürdiger Gegenstände der Kunst und des Alterthums — so wie von etwa geschehener oder beabsichtigter Zerstörung derselben — ihrem Vorstande Kenntniss zu ertheilen. — Die Anmeldung zum Beitritt geschieht durch kurze schriftliche Eingabe beim Vorstande, die Aufnahme erfolgt in Zukunft in den Monatsversammlungen durch Beistimmung der Mitglieder. (Erf. Z.)

W. **Amsterdam**, im Mai. Schluss der Verstolk'schen Versteigerung. Aus dem Werke des J. G. Wille No. 1556 d. C. Tod der Kleopatra nach G. Netscher, allererster Probedruck von den runden Punkten im Fleische, 155 Fl. Idem, mit mehr Vollendung im Fleische No. 1557, 410 Fl. und idem No. 1558 ohne die untere Einfassung und vor aller Schrift 475 Fl. — No. 1569 d. C. *Les offres reciproques* nach Dietrich, allererster Aetzprobedruck, mit dem kleinen Felsen, vor dem Wappen etc. 115 Fl.; No. 1570, idem, etwas mehr vollendet 205 Fl., No. 1571, derselbe vor der Schrift mit dem Wappen 145 Fl. — No. 1574. Das Familienkonzert nach Schalken, sehr seltene, nicht beschriebene *épreuve d'essai* 80 Fl., No. 1575, idem, sehr seltener nicht beschriebener Probedruck, vor dem Wappen und der Einfassung 145 Fl.; No. 1576, idem, vor aller Schrift und ohne Wappen aber mit der Einfassung 225 Fl.; No. 1577, idem, vor der Schrift aber mit dem Wappen und der Einfassung 115 Fl. — No. 1578. Die väterliche Ermahnung nach Terburg, allererste Skizze, einzig, 165 Fl.; No. 1579, idem, aber ein wenig vollendeter oben gegen die Mitte: Wille, nicht beschrieben 520 Fl., No. 1580, idem, vor der Schrift und dem Wappen, aber mit der Einfassung, jedoch ohne den Namen: Wille und Elfte Platte, nicht beschrieben 600 Fl. — No. 1589. *Le jeune joueur d'instrument* nach Schalken, erste Probe nicht vollendet 120 Fl. — No. 1606. *La mangeuse hollandaise* nach Dov, vor der Schrift 120 Fl. — No. 1608. *La Tricoteuse hollandaise* nach F. Mieris, vor der Schrift 260 Fl. — No. 1611. Der zerstreute Beobachter nach F. Mieris, vor der Schrift mit dem Wappen 105 Fl. — No. 1613. *Le petit physicien* nach G. Netscher, vor der Schrift und dem Wappen, nicht beschrieben, sehr selten 140 Fl.; No. 1614, idem, vor der Schrift mit dem Wappen 115 Fl. — No. 1618. *La gazetière holl.* nach Terburg, Probe vor der Schrift, stark mit weisser und schwarzer Kreide retouchirt, nicht beschrieben 100 Fl. — No. 1788. Das Werk des Wenzeslaus Hollar 1200 Fl.

Von den Buchwerken ging No. 1. Smith's *Catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Peintres*, Lond. 1829—1842. 8 Vol. zu 81 Fl. fort. — No. 9. Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 Vol. brachte 66 Fl., und idem die ersten 5 Theile, die holländische Schule vollständig, 20 Fl. auf.

Aus den mitgetheilten Notizen erhellt, dass auch auf dieser Auktion das Seltene bei weitem am theuersten verkauft wurde; doch können die sinnigen Liebhaber, welchen es mehr um das Schöne zu thun ist, sich damit trösten, dass die guten Blätter auch hier zu erschwinglichen Preisen feil waren: in Deutschland namentlich möchte auch wenigen Liebhabern daran liegen, die drei Schafsköpfe von Berghem oder das alte Pferd von Wouvermann zu besitzen.

□ **Paris**, 2. Mai. (Schluss) Um nun auch von der Versteigerung selbst ein Paar Worte zu sagen, so drehte sich das Hauptinteresse derselben um die zwei berühmten Bilder Th. Géricault's. Die Verwaltung der Nationalmuseen, wiewohl im Besitze des Hauptwerkes dieses in der vollen Kraft der Jugend dahingegangenen grossen Künstlers, — den meisten Lesern ist wohl der „Schiffbruch der Medusa", wenigstens durch den Stich bekannt, — konnte nicht gleichgültig mit ansehen, dass diese zwei in der Geschichte der französischen Kunst Epoche machenden Werke des kühnen Neuerers von 22 Jahren in fremde Hände kämen und vielleicht gar in's Ausland gingen, sie bot daher, bei der gänzlichen Erschöpfung ihrer Kasse, Alles auf, um vom Minister des Innern einen ausserordentlichen Credit zu erhalten. Dieser wurde denn auch im entscheidenden Augenblick bewilligt; der gefürchtete Gogner, Lord Hertford, trat grossmüthig zurück, und für die verhältnissmässig geringe Summe von 24,500 Frcs. wurden dem Direktor des Museums die beiden Bilder zugeschlagen. Wiederholtes Bravorufen und stürmischer Beifall gab die freudige und pratriotische Theilnahme der zahlreichen Versammlung kund. — Die Schlachtenbilder von Horace Vernet dagegen liess sich der Marquis von Hertford nicht entgehen, und für etwas mehr als 29,000 Frcs. (mit Inbegriff der Kosten) wurden die vier Seitenstücke sein Eigenthum. — Das schöne Bild von L. Robert „das römische Leichenbegängniss" (auch „der Tod des ältesten Sohnes" genannt) brachte der Herzog von Galiera für die Königin M. Amalie, um den Preis von 16,065 Frcs. an sich. — Picot's „Amor und Psyche" wurde dem Grafen Lemarroy für 6720 Frcs. zugeschlagen. — Crespin's Gefangennehmung von Alfred Johannot wurde für den Herzog von Montpensier um den Preis von 4200 Frcs. erstanden. — Ein kleines und schwaches Bildchen von Ary Scheffer, „griechische Frauen" vorstellend, brachte 3570 Frcs. — Vernet's „Vittoria von Albano" erstand Graf Pourtalès-Gorgeir für 2200 Frcs. — Die Bruchstücke von Vernet's „Camille Desmoulies" wurden mit 220 Frcs. bezahlt.

Von den Bildwerken ward auch wieder das bedeutendste, Duret's „neapolitanischer Improvisator", für etwas mehr als 4000 Frcs. Eigenthum des Marquis von Hertford. Dupaty's „Ajax" wurde mit 5200 Frcs., die Wiederholung im Kleinen der Kiss'schen Amazonengruppe mit 2680 Frcs. bezahlt; endlich eine ganz kleine Reiterstatue Heinrich IV, aus Silber getrieben, brachte 2520 Frcs.

Novitätenschau.

Beschauliches und Erbauliches. Ein Familienbilderbuch von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig, Georg Wigands Verlag. 1851. 1. Lieferung. gr. 4. Pr.: 20 Sgr. Mit dem Titelblatt sieben Blätter jener gemüthvollen und reizenden Composition Richters, bei denen Einem „das Herz im Leibe lacht". Sprüche aus der Bibel, Volkslieder und andere gute Lieder, ein Hausmärchen aus Grimm's Sammlung bilden den lieblichen Text zu dieser gesunden Hausmannskost. — Die Schnitte sind von A. Gaber und J. G. Flegel ausgeführt.

L'Artiste. Revue de Paris. Zweites Märzheft. L. Clement de Ris: Der Salon. — Paul de St.-Victor: Die Galerie Lebrun, Sammlung von Hrn. George. II. — Unter den Abbildungen sind zwei Blätter nach Bildern des diesjährigen Salon: Chassériau's „maurische Frauen", von ihm selbst radirt, und Arm. Leleux' „Morgen", lithographirt von G. Fischer.

Erstes Aprilheft. Paul de St.-Victor: Die Galerie Lebrun, Galerie von Hrn. George. III. v. Dyck, Jordaens, Rembrandt, Teniers, Ostade, G. Netscher, G. de Lairesse, Gonzales Coques, Rysdaël u. s. w. — Unter den artistischen Beigaben befindet sich eine von Riffaut gestochene Nachbildung von Ch. Müller's „Verlesung der letzten Schlachtopfer der Schreckenszeit", welches unser Hr. Berichterstatter in seiner Beschreibung, S. 99 unseres Blattes, das Hauptbild und die Krone der Ausstellung nennt. — Ferner eine von Le Rey ausgeführte Lithographie von Tabar's „heiligen Sebastian".

Kunstvereine.

Die Kunstausstellung zu **Halberstadt**

ist am 2. April eröffnet, am 5. Mai geschlossen. Es war Anfangs Mangel an bedeutenden Kunstwerken und die Witterung sehr ungünstig; später wurde die Ausstellung in vieler Hinsicht bedeutender und interessanter als die von 1849, und man bedauerte allgemein, dass sie in Rücksicht auf Magdeburg nicht länger stehen durfte. 400 Gemälde, einige plastische Werke u. s. w. sind nach und nach zur Anschauung gekommen. Von Privaten wurden gekauft 9 Gemälde von von der Eycken, Zwengauer, Lindlar, Schirmer, Rosenpflug, Meyerheim, Schäfer, Leypold, eine Sculptur und einige Kupferstiche, um den Preis von 950 Thlrn. Der Kunstverein hat um 1300 Thlr. Werth zur Verloosung gebracht; Gemälde von Zwengauer, Schwingen, Bürkell, Scheuren, Len, Minjon, Preyer, Högg, Scheins, Stenerwald und Pozzi, eine Lessing-Statuette und 30 Kupferstiche, Zeichnungen u. s. w.

Der kleine Verloosungs-Verein hat um 290 Thlr. gekauft, Gemälde von Rosenpflug, Schäfer, Stenerwald, Richter, Meyerheim, Etts, Scheuren, auch eine Zeichnung und Exemplare des Winkelmann'schen Oelfarbdruckes.

Da nun in Magdeburg, Halle und Gotha bedeutende Ankäufe von den Vereinen und Privaten zu erwarten sind, so hofft der Kunstverein zu Braunschweig auf neue Zusendungen von interessanten Gemälden. Die Ausstellung dort wird Ende Juli eröffnet. **L.**

Rheinischer Kunstverein.

In der Einladung des Rheinischen Kunstvereins zu der Kunstausstellung in dem Jahre 1851 ist aus Missverständniss die Reihenfolge der Kunstvereine unrichtig angegeben worden, und folgender Weise zu berichtigen. Die Kunstausstellung wird stattfinden:

vom 15. April bis zum 13. Mai in Strassburg,
„ 14. Mai „ „ 11. Juni in Mainz,
„ 12. Juni „ „ 7. Juli in Darmstadt,
„ 8. Juli „ „ 2. August in Mannheim,
„ 3. August „ „ 28. August in Stuttgart,
„ 29. August „ „ 23. September in Karlsruhe, und
„ 24. September „ „ 19. October in Freiburg im Breisgau.

Strassburg, im Januar 1851.

Im Namen des Rheinischen Kunstvereines,
der Ausschuss des Strassburger Kunstvereines.

Der Präsident, J. Sengenwald. — Der Sekretär, F. Schneegans.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 27. Sonnabend, den 5. Juli. 1851.

Paul Delaroche's neuestes Bild: „Marie Antoinette vor ihren Richtern".

Seit einigen Tagen ist in der Galerie des Kunsthändlers Goupil das neueste Werk von P. Delaroche, „Marie Antoinette vor ihren Richtern", ausgestellt. Vor wenigen Wochen erst, wie es scheint, legte der Künstler in Nizza, wo er den Winter zubrachte, die letzte Hand an dieses Bild, welches demnach für den Salon jedenfalls zu spät gekommen wäre, selbst wenn D. dessen Ausstellung mit und neben den andern Hervorbringungen lebender Künstler beabsichtigt oder zugegeben hätte, was zu bezweifeln ist, da er zu denen gehört, die es ihrem Ruf für zuträglicher erachten, sich in vornehmer Zurückgezogenheit zu halten, und auf den jährlichen Ausstellungen fort und fort „durch ihre Abwesenheit zu glänzen". Das Publikum wird auf diese Art freilich um manchen Genuss gebracht, dem Künstler aber gelingt diese selbstsüchtige Berechnung in sofern, als dadurch die immerhin gefährliche Probe der Oeffentlichkeit umgangen, und ein vielleicht grosser und allgemeiner, möglicherweise aber auch bestrittener Erfolg, durch die Gunst des zum Voraus eingenommenen und zur Bewunderung gestimmten Areopags in einen unbezweifelten verwandelt wird. Nicht wenig trägt zu einem solchen Erfolge allerdings der sehr hoch anzuschlagende Vortheil der Absonderung und der günstigen Beleuchtung bei. Der Zuschauer befindet sich nämlich in einem ganz dunkeln Raume dem von oben beleuchteten Bilde gegenüber, welches rings von braunrothem Sammt umgeben und dessen Rahmen sogar mit Gaze verdeckt ist, so dass, ausser der Malerei, nichts den Blick anziehen, die Aufmerksamkeit zerstreuen und der Wirkung Eintrag thun kann. Diese Wirkung ist denn auch gross und im ersten Augenblick so überraschend, dass man Mühe hat, sich des bestechenden Eindruckes zu erwehren: erst in Folge der Reflexion und einer aufmerksamen Betrachtung überzeugt sich das Auge, dass das Licht, das auf die Hauptfigur fällt, grell und hart, die Schatten schmutzig und undurchsichtig und die Uebergänge ohne Feinheit sind, kurz, dass wir uns hier nicht dem Werke eines Coloristen gegenüber befinden.

Dieses vorausgeschickt, gehen wir zu der Beschreibung des Bildes über, dessen Gegenstand nicht, wie der Titel vermuthen liesse, der Augenblick der Verurtheilung, sondern der darauf folgende ist. In dem dunkeln Hintergrunde eines gewölbten Saales der Conciergerie sitzt beim Schein einer an de Decke befestigten Lampe der Gerichtshof, vor dessen Schranken, unter den verläumderischesten und entehrendsten Anklagen, die ehemalige Königin von Frankreich geladen ist. Der Vorsitzende hat das Schuldig ausgesprochen, und steht noch, während die übrigen Richter ihre Sitze einnehmen. Die Verurtheilte aber hat alsbald dem Tribunal den Rücken gewandt und einige Schritte vorwärts gethan, von zwei Wärtern mit entblössten Säbeln begleitet, die sie in ihr Gefängniss zurückführen. Marie Antoinette ist (in Lebensgrösse) ganz von vorn gesehen und von der einfallenden Tageshelle beleuchtet. Zu ihrer Linken, von einem Geländer zurückgehalten und in einen Winkel des Saales zusammengedrängt, stehen die Zuschauer, unter denen der Künstler besonders 2 Köpfe mit Absicht hervorgehoben und mit Sorgfalt ausgeführt hat: ein junges Mädchen, auf dessen Zügen sich Neugier malt, mit mitleidiger Theilnahme gepaart; und eine zahnlückige Alte mit zerzaustem Haar und mit dem scheusslichsten Ausdruck der niedrigsten Schadenfreude, eines jener Weiber, die, nach des Dichters Ausdruck, zu Hyänen werden können. Hinter diesen beiden unterscheidet man einen Sansculotten mit der rothen Mütze und mit der gegen die Abtretende geballten Faust und einige andere Zuschauer in verschiedenen Bewegungen. Mit grosser Kunst hat der Meister in der Haltung und in den Mienen der 2 bewaffneten Wächter, die den vollständigsten Typus der Freiheitsmänner aus der Schreckenszeit verwirklichen, den Kampf zwischen natürlicher Rohheit und Gefühllosigkeit, strenger Pflicht und der unwillkührlichen Bewunderung dargestellt, welche so viel heldenmüthige Standhaftigkeit, so viel Adel und Würde denen abnöthigt, die monatelang schon die ihrer Macht entkleidete Königin, im Glanze ihrer Seelengrösse, wie von einem Heiligenschein umgeben, gesehen und in der Stille beobachtet hatten. Mit wahrhaft königlichem Anstand aber, im Bewusstsein ihrer Unschuld und mit dem Stolze der unwürdig gekränkten Frauenehre schreitet M. Antoinette einher, im schwarzen Kleide, ein weisses Tuch auf der Brust, die aufgelösten Haare auf ihre Schultern fallend. Der Zustand dieser Haare, welche nur stellenweise die Spuren des Puders tragen, deutet zur Genüge die zwecklose Härte an, mit welcher der Gefangenen selbst das zur äusseren Pflege ihrer Person Nothwendige versagt wurde. Ihre ganze Gestalt, vor allem aber der Kopf, der als der geistige Mittelpunkt des Bildes gleichsam die ganze Bedeutung der Composition in sich fasst, ist ein wahres Meisterstück von Charakteristik und Ausdruck, und vielleicht das Gelungenste und Ergreifendste was P. Delaroche in seiner langen künstlerischen

Laufbahn geschaffen. Dass er die Züge der unglücklichen Königin, wie sie uns von der Hand ihrer Malerin, Vigée Lebrun so vielfach überliefert sind, etwas in's Breite gezogen, und aus der 38jährigen Frau beinahe eine Matrone gemacht hat, ist wohl nicht ohne Grund und mit Ueberlegung geschehen. Unnütz wäre es auch, mit dem Künstler über die Wahl seines Gegenstandes rechten zu wollen, da er nun einmal mit ausschliesslicher Vorliebe bei jenen Blättern der Weltgeschichte verweilt, die mit dem Blute königlicher Schlachtopfer besudelt sind. Der grösste Theil der Darstellungen D.'s gehört durch den Adel des Styls unbedingt der historischen Gattung an; aber geschichtliche Bilder im höchsten Sinn des Wortes sind sie in sofern nicht, als der Künstler sich darauf beschränkt, den an sich schon ergreifenden und inhaltsreichen Moment, wie ein getreuer Chronikenschreiber, für sich reden zu lassen, nie aber mit philosophischem Geiste und mit schöpferischer Einbildungskraft eines jener folgereichen Ereignisse aus den Jahrbüchern der Menschheit herauszuheben und darzustellen gewusst hat, das in der Bildungsgeschichte unseres Geschlechtes Epoche gemacht, und, als seiner vollen Bedeutung nach dem Reiche der Ideen angehörig, mehr den denkenden als den gaffenden Beschauer fesselt.

Das Bild wird von François in Kupfer gestochen. Der Eigenthümer, Hr. Goupil, hat, wie versichert wird, bereits 50,000 Fr., die von einem Engländer dafür geboten worden, ausgeschlagen. o.

Zur Geschichte des Denkmals Friedrichs des Grossen.

Von **H. Weiss.**

(Fortsetzung und Schluss.)

Der mit so grossen Opfern verbundene Friede, welchen Preussen genöthigt war im Jahre 1807 abzuschliessen, wie die darauf folgenden vom Minister Hardenberg im Jahre 1810 geleiteten vorbereitenden Maassregeln zur Wiederherstellung des Staates, wodurch einigermassen die gedrückte Stimmung des Landes wieder ermuthigt wurde, waren dennoch nicht sogleich im Stande, einzelne grossartige Unternehmungen besonders zu begünstigen.

Inzwischen hatte der unerbittliche Tod dem Lande seine innigstgeliebte Königin geraubt (19. Juli 1810) und nunmehr galt es zumeist den Künstlern als heilige Pflicht, dieser Fürstin ihren Herzenstribut zu zollen.

Während des im Anfange des Jahres 1813 begonnenen Befreiungskrieges, welcher bis zum Jahre 1815 die Gesammtinteressen Preussens in sich aufnahm, war an Einzelunternehmungen des Staates noch weniger zu denken, und wenn gleich die Künstler, ungeachtet der Kriegsstürme, nicht gefeiert hatten, so galt es doch nunmehr der ihnen zunächst liegenden Zeit mit ihren, meist von Enthusiasmus begleiteten Thaten der lebenden Kriegshelden, deren Verewigung sie ihre ganze künstlerische Thätigkeit widmeten. Nur von dem mehrfach erwähnten Bardou sah man Friedrich II von carrarischem Marmor. — Alles was unter den, im Jahre 1815 ausgestellten, durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder eroberten Gemälden und Kunstwerken als auf Friedrich den Grossen bezügliche Arbeiten genannt wird, besteht in:

— Einer vergoldeten bronzenen Statua equestris Friedrichs II und einer Büste desselben von weissem Marmor; das bei weitem Wichtigere aber, dessen Verlust unersetzlich gewesen wäre, war die zwei Stunden nach dem Tode Friedrichs des Grossen über ihm abgeformte Original-Maske von Wachs, die sich ebenfalls unter diesen, wieder heimgebrachten, Gegenständen befand. —

Mit dem siegreich beendeten Kampfe trat durchaus die Gegenwart in ihre Rechte, und hatte man sich schon in den Kriegszeiten fast ausschliesslich mit ihr beschäftigt, so zeigte sich diese Sinnesweise noch bestimmter in den nächstfolgenden Jahren, in denen man sich, neben Errichtung von Monumenten einzelner Helden des Befreiungskrieges, hauptsächlich damit beschäftigte, die Stadt durch zweckentsprechende und zugleich grossartige Bauten zu verschönern.

Das Wenige, was auf den Ausstellungen der Jahre 1820 (von Schadow die Büste Friedrichs des Grossen, in Metall), 1822 (in Gusseisen: Statue Friedrichs II zu Pferde, auf Postament, 19 Zoll hoch; — Friedrich II zu Pferde, auf einem Postament), 1824 (kleine Statue in Bronze Friedrichs des Grossen, gegossen von Lequine, nach Schadow) u. s. w. an das Denkmal des grossen Königs erinnert, zeigt deutlich, wie sehr andere Interessen an die Stelle des früheren Enthusiasmus getreten waren, und wenn auch hin und wieder die ursprüngliche Idee besprochen wurde, so fehlte es dennoch jetzt an einem durchgreifenden, von Enthusiasmus geleiteten Entschluss.

Da erschien unter dem 28. November 1829 eine Kabinets-Ordre an den Geh. Oberbaurath Schinkel, in welcher der König demselben auftrug, einen Entwurf zum Standbilde Friedrichs II einzureichen, und als im folgenden Jahre der Provinziallandtag der Mark Brandenburg und des Markgrafthums Niederlausitz die ehrfurchtsvolle Bitte am Throne niederlegte, durch freiwillige Beiträge zunächst aus der Mark Brandenburg und sodann aus der ganzen Monarchie das Beabsichtigte ins Leben rufen zu dürfen, eröffnete der König den Ständen — wie einst Friedrich Wilhelm II dem Minister von Heinitz — „dass er die Errichtung eines solchen Denkmals seiner eigenen Fürsorge vorbehalte, und zur Ausführung seines durch die Ungunst der Zeiten bis dahin gehemmten Vorhabens bereits Einleitungen habe treffen lassen".

Obgleich der Ausstellungskatalog vom Jahre 1830 nur eine das Monument betreffende architektonische Zeichnung (äussere Ansicht und Grundriss) enthält, welche der Königl. Ober-Hof-Baurath C. W. Titel in Berlin ausgestellt hatte, so geht doch aus der von Schinkel herausgegebenen Sammlung seiner Entwürfe hervor, dass dieser sich schon früher, vor dem Jahre 1829, mit demselben Gegenstand beschäftigt hatte.

Dieser erste Schinkel'sche Entwurf zum Denkmal des grossen Friedrich, welcher sich im fünften Hefte jener Sammlung befindet, zeigt den König in idealer Weise, über dem griechischen Chiton mit dem Königsmantel bekleidet. Stehend auf prächtiger Quadriga, trägt er in der Linken das Scepter, während er die Rechte segnend von sich streckt. Dem von den vier lebhaft vorschreitenden Rossen gezogenen Wagen folgen zu beiden Seiten die Gestalt der Gerechtigkeit und die eines nach dem Kranze ringenden Kriegers. Ein von starken und freistehenden Pfeilern gebildeter Unterbau, der wiederum auf mehreren Stufen sich erhebt, dient dem eigentlichen Standbilde zum Postamente. Die Stirnseiten der Pfeiler schmücken Reliefgestalten, mit symbolischer Beziehung auf die Thaten des Monarchen. Auf jeder Ecke des Monuments erhebt sich ein reich dekorirter Candelaber.

Ohne auf diesen oder einen der bereits vorhandenen Entwürfe [1]) näher einzugehen, erhielt Schinkel noch in demselben Jahre (1829) die königl. Weisung, verschiedene Entwürfe anzufertigen, wobei besonders der Wunsch geäussert wurde, das Monument in Gestalt einer grossen Säule, ähnlich der des

1) Wenn wir hier nicht etwa den im Jahre 1798 von Rustad eingesandten — der König auf einer Trajanssäule stehend — ausnehmen müssen? — Siehe oben.

Trajan zu Rom, ausgeführt zu sehen. Diese sollte, etwa in einer Entfernung von zwanzig Schritt, vor dem Eingange der Linden aufgestellt werden.

Schinkel, diesem Wunsche entsprechend, fertigte sofort einen derartigen Entwurf, dem er jedoch aus eigenem Antriebe einen zweiten, in mancher Beziehung davon abweichenden hinzufügte[1]).

Der erste dieser Entwürfe, welcher die Säule mit spiralförmig um dieselbe herumlaufenden entsprechenden Reliefdarstellungen, bekrönt von der Statue des Königs, darstellt, zeigt bereits eine sie von der gewöhnlichen Darstellung des antiken Originals unterscheidende Anordnung, indem er dieselbe unterhalb mit einem geschmackvoll componirten Portikus kleinerer Säulen der dorischen Ordnung umgab.

Der andere Entwurf zeigt statt der Säule eine viereckige obeliskenartige Form, deren in einzelne übereinanderliegende Felder abgetheilte Flächen zur Aufnahme von Reliefs geeigneter erscheinen. Auf der Höhe des Obelisken erhebt sich das Standbild einer Victoria, während die Figur des Königs, als ideal-costumirte Reiterstatue, auf hohem Sockel den Platz vor dem ganzen Bau einnimmt. Hinten und zu den Seiten umgiebt das Monument ein dorischer Doppelportikus, dessen durch Wände geschlossene Säulenzwischenräume mit Freskomalereien geziert sind, welche die Thaten des Königs darstellen.

Da Schinkel bei den ihm durch eine zweite allerhöchste Kabinetsordre vom 15. Juni 1835 aufgetragenen Entwürfen die fernere Aufgabe hatte, in Darstellung derselben Rücksicht auf die im Mittelpunkte Berlins gelegenen, dem Monumente besonders günstigen Plätze zu nehmen, so liess er diesen Compositionen noch vier andere, von jenen sowohl in Anordnung des Einzelnen, wie in Ausdehnung des Ganzen verschieden, folgen:

1. Auf einem mächtigen, mit Bildwerken reich ausgestattetem Postamente, das, ebenfalls auf drei Seiten von einem Doppelportikus umgeben und dessen mittlere Wände Freskomalereien enthalten, über die Giebel dieses emporragt, erhebt sich das colossale Reiterstandbild des Königs.

2. Hier behielt der Künstler das bereits oben erwähnte Projekt, den König auf einer Quadriga stehend u. s. w., bei, änderte jedoch den einfacheren Unterbau in sofern nur, als er statt dessen das Ganze mit einem dorischen Portikus umgab, der einen gewölbten Raum umschliesst, welcher zur Aufbewahrung der Schriften und anderer Reliquien des Königs bestimmt war.

3. Dieser Entwurf ist in der Hauptsache eine Wiederholung derselben und zwar ursprünglichen Composition, nur durch architektonische Zuthaten vergrössert. Hier erhebt sich nämlich hinter dem Monument eine mächtige, zu beiden Seiten desselben hervortretende, zur Aufnahme von Freskogemälden bestimmte Colonnade, über deren Mitte ein hoher tempelartiger, rings von Säulenstellungen corinthischer Ordnung umgebener Bau construirt ist, dessen Inneres ebenfalls dem bei No. 2 erwähnten Zweck entspricht.

4. Diese sechste und letzte Composition, welche an Pracht alle anderen übertrifft, besteht aus drei sich übereinander erhebenden Geschossen von quadratischer Grundform, die, nach Aussen durch hohe corinthische Säulenstellungen geöffnet und von denen jedes Geschoss durch besonders eingefügte Mauern aus vier offenen, mit Malereien geschmückten Hallen besteht, einen kleinen Bau von gleicher Grundfläche tragen. Auf der Höhe dieses ebenfalls zur Reliquienkammer bestimmten Gebäudes erhebt sich auf dem reichverzierten Gipfel das Standbild einer Victoria. Die Kolossal-Statue des Königs aber erscheint in sitzender Stellung und zwar in der Mitte der vorderen Halle des Untergeschosses in einer hochgewölbten Nische.

1) Diese beiden Darstellungen sowohl, wie die folgenden vier, findet man ebenfalls abgebildet im 19. Hefte seiner Sammlung.

Während Schinkel hauptsächlich eine grossartige bauliche Anordnung des Monumentes beabsichtigte, man indess ungeachtet aller dieser Entwürfe den Gedanken an Errichtung einer grossen Denksäule festhielt, so hatte gleichzeitig in der erwähnten Kabinets-Ordre auch Rauch den Auftrag erhalten, ebenfalls Skizzen und Modelle anzufertigen. Aber auch dieser begnügte sich nicht mit einem Entwurf zu jener gewünschten Darstellung, sondern fertigte gleichfalls ausser diesem noch zwei andere Compositionen, denen dieselbe Idee zum Grunde lag, die wir jetzt in ihrer vollendeten Verkörperung bewundern.

Nachdem das grosse vom Künstler für München gefertigte Denkmal des Königs Maximilian Joseph I enthüllt worden war (31. October 1835), vollendete Rauch die ihm aufgetragenen Arbeiten, und nach Verlauf eines Jahres sah man sie bei Gelegenheit der allgemeinen Kunstausstellung (18. Septbr. 1836),[1]) von dem kunstliebenden Publikum umringt.

Der betreffende Katalog besagt darüber Folgendes:

Chr. Rauch, Professor.

Drei Entwürfe in kleinen Gips-Modellen zu einem Denkmale in Erz, Friedrich II in Berlin zu errichten; auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Königs zur Ausstellung gebracht.

1. Eine kolossale Denksäule im Verhältnisse der des Trajan zu Rom, umgeben mit Reliefs auf das thatenreiche Leben des Königs bezüglich, und gekrönt mit einer Statue der geflügelten Victoria. Vor der Säule auf gemeinsamen Podest das Bild des Königl. Helden in thätiger Bewegung, als Equestre-Statue.

2. Eine Equestre-Statue des Königs in ruhiger Haltung und zeitgemässem Kostüm, mit dem königlichen Mantel bekleidet. Die untere Basis ist mit den Feldherrn seiner Zeit in lebensgrosser Proportion und stark erhobenem Relief geschmückt. Vier derselben, welche die Ecken bilden, sind zu Pferde frei hervortretend dargestellt; darunter die Tage und Namen der Siege Friedrichs II. Am oberen Piedestale wird in Basrelief von kleinem Maassstabe die Regenten-Thätigkeit desselben angedeutet.

Dieses Modell, welches dem Könige zugleich mit der Trajanssäule vorgestellt worden war, erfreute sich seines besonderen Wohlgefallens, da er jedoch äusserte, das Fussgestelle einfacher gewünscht zu haben und statt der vier Reiter an den Ecken lieber allegorische Gruppen dargestellt zu sehen, so entstand das dritte, ebenfalls auf dieser Ausstellung und im Katalog den übrigen beiden hinzugefügte Modell:

3. Ebenfalls eine Equestre-Statue in bewegterer Stellung. Das Piedestal, auf ähnliche Weise in zwei Abtheilungen, ist mit allegorischen Reliefs verziert.

Ungeachtet dieser Sammlung von Zeichnungen und Skizzen verzögerte sich dennoch diese Angelegenheit um einige Jahre, und fast hatte es den Anschein, als wolle man abermals die Ausführung bis auf Weiteres verschieben, da erfolgte — wie es heisst — durch die Vermittelung des Ministers Grafen v. Lottum am 8. December 1839 der königliche Befehl mit der definitiven Entscheidung zur Ausführung des Denkmals nach dem oben zuletzt angeführten Modell von Rauch.[2])

Nachdem Rauch die königliche Genehmigung erhalten hatte, legte er sofort Hand an die Verwirklichung dieser, länger als ein halbes Jahrhundert hindurch mit Liebe gepflegten Idee der Verehrer des Grossen Mannes, und noch in demselben Jahre

1) In dem bei Decker erschienenen Prachtwerke über das Standbild werden diese drei Modelle als auf der Kunstausstellung vom Jahre 1839 erwähnt, was vermuthlich ein Druckfehler ist, da der Katalog des Jahres nichts auf das Denkmal Bezügliches enthält.

2) So erzählt der Berliner Kalender für 1845 (19. Jahrgang) S. 12, der übrigens manches Irrthümliche über diese ganze Angelegenheit beibringt.

wurde der Anfang mit dem lebensgrossen Modell des Pferdes gemacht.

In der Mitte des folgenden Jahres (am 1. Juni) erfolgte, wie bekannt, die feierliche Grundsteinlegung des Monuments, an welche sich zugleich die schmerzliche Erinnerung an den einige Tage später erfolgten Tod Friedrich Wilhelm III knüpft.

Von nun an schritt das Unternehmen rüstig vor, und noch auf der in diesem Jahre (20. September 1840) eröffneten Kunstausstellung sah man unter anderen Arbeiten des Prof. J. S. Otto eine streng ausgeführte Aquarelle, welche das „Standbild Friedrichs des Grossen, nach der Allerhöchst genehmigten Skizze des Herrn Prof. Rauch" darstellte, öffentlich ausgestellt.

Nach zweijähriger angestrengter Arbeit war, unter Mitwirkung der Bildhauer Albert Wolf und Gustav Bläser, Pferd und Reiter in Thon-Modell und zwei Monate später, mit Hülfe dieser und der Bildhauer Wolgast und Genschow, das kolossale Modell des Reiterstandbildes vollendet. Nachdem der König, statt des von seinem hochseligen Vater genehmigten Fussgestells, die Ausführung jenes ersteren mit den vier Reitergestalten an den Ecken angeordnet hatte, wandte man diesem seine Thätigkeit zu.

Auf der Ausstellung vom Jahre 1844 hatte Rauch abermals mehrere hierhergehörige fertige Arbeiten ausgestellt und zwar: „Vier in Gypsmodellen zum Bronzeguss vollendete Statuen, fünf Fuss Proportion, für das Denkmal des Königs Friedrich II bestimmt; die vier Cardinaltugenden darstellend".

Im Jahre 1846, am 11. Juli, fand in dem dazu besonders durch den Geheimen Oberbaurath Stüler und dem Bau-Inspektor Kreye eingerichteten ehemaligen Münzgebäude der vom Kunstgiesser Friebel geleitete Guss dieses Standbildes statt, und diesem folgten dann in gewissen Zwischenräumen die anderen zum Fussgestell gehörigen Gruppen und Reliefs.

Schon in demselben Jahre sah man auf der Kunstausstellung (September 1846) unter den von Rauch ausgestellten Arbeiten einen Gypsabguss von der „kolossalen Büste Friedrichs des Grossen, von dessen in Bronze gegossener kolossalen Reiterstatue für Berlin" [1]).

Zu dem Ende des Jahres 1849 waren bereits die Hauptgegenstände im Gusse beendet und auf der im folgenden Jahre darauf stattfindenden Kunstausstellung (31. März 1850) die letzten zu diesem Monumente gehörigen Arbeiten Rauch's ausgestellt: „Drei Reliefs in Gypsmodellen, Beziehungen aus dem Leben Friedrichs des Grossen darstellend; zu der oberen Abtheilung des Piedestals des demselben in Berlin zu errichtenden Bronze-Denkmals gehörig. Länge derselben 9 Fuss 6 Zoll, Höhe 2 Fuss $11\frac{1}{2}$ Zoll.

Noch im Laufe desselben Jahres wurden die zur Aufstellung des Denkmals nöthigen Vorarbeiten auf dem für sie bestimmten Orte begonnen, und nachdem der vom Steinmetzmeister Müller gearbeitete Granit-Unterbau seinen Platz eingenommen hatte, die zum Theil sehr kolossalen Einzelstücke unter Anordnung und Leitung des Hof-Zimmermeisters Pardow zur Stelle geschafft und mit einander verbunden worden waren, stand der langersehnten Enthüllungsfeierlichkeit nichts mehr im Wege, und so wurde denn, an dem dafür festgesetzten Tage unter den der hohen Bedeutung des Gegenstandes entsprechenden grossartigen Anordnungen, dieses Werk der Bewunderung der Mit- und Nachwelt übergeben [2]). —

Schliesslich mögen einige von G. Schadow über dieses Werk ausgesprochene Ansichten ihren Platz finden, da sie um so interessanter sind, als sie von einem Meister herrühren, welcher lange Zeit selbstthätig an der Verwirklichung der langgehegten Idee, dem grossen Fritz ein derartiges Denkmal zu errichten, für unsern Meister Rauch die würdigste Anerkennung ausdrücken.

So heisst es unter Anderem [1]): „Rauch hatte ausserdem zwei Skizzen ganz verschiedener Art zum Denkmal Friedrich II, worin der Künstler den Reichthum seiner Ideen in Klarheit hinstellte und so die vom Volk längst gewünschte Ausführung bewirkte"; — und ferner jene besonders interessante Stelle, wo er vergleichend auftritt, indem er sagt [2]): „Wie immer die letzten Gesetze die geltenden sind, so sehen wir solche beobachtet bei dem in Arbeit begriffenen Modelle der Professoren Rauch und Kiss. Professor Rauch giebt dazu die grossen Zeitgenossen, welche die Befehle des Königs auch in den gefahrvollsten Momenten ausführten. Zu jener Zeit (im Jahre 1800) hätten die Bildhauer eine solche Aufgabe für verwegen und als ganz unausführbar erklärt. Es geben diese neuen Arbeiten Zeugniss von den grossen Fortschritten der Skulptur hier zu Lande".

Leider war es Schadow nicht mehr vergönnt, dies Werk vollendet zu sehen! —

Urkundliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte.

5. Schreiben des Geschützgiessers Federigo Calandra an den Markgrafen von Mantua.

„Mein erlauchtester Herr. Nachdem ich die Formen gebrannt um die Kanone und den Cerberus zu giessen wie E. E. bekannt ist, habe ich entdeckt, dass die Form des Cerberus gewisse Schäden hat, weshalb ich der Meinung bin, dass es besser sei, dieselbe nicht zum Guss zu benutzen, sondern vielmehr zu warten bis mein Bruder eine neue vollendet, die er gerne machen wird, um Ehre damit einzulegen, umsomehr da es sich um eine von ihm gemachte Erfindung handelt. Der Fehler an der Form ist, dass sich die Erde wohl einen Finger dick darin abgeschält hat, so dass der Guss nicht nur hässlich sondern auch dessen Reinigung sehr schwierig sein würde. Der Grund davon ist, dass, während ich krank war, mein Bruder mehrere Tage ohne zu arbeiten blieb: in diesen Tagen setzte sich Staub an, und da er zur Arbeit zurückkehrte und in diesen Dingen nicht viele Erfahrung hat, so vergass er den Staub abzuwischen, so dass der Thon nicht mehr fest haftete. Für den Augenblick beabsichtige ich deshalb an der blossen Kanone zu arbeiten: sind E. E. damit einverstanden, dass die Form neugemacht werde, so kann man alsbald daran Hand legen und zugleich eine Feldschlange oder Falconette giessen, je nachdem es E. E. gefällt. Welcher ich mich stets empfehle. Mantua, 26. Juli 1850. E. E. treuer Diener Federicus Calandra." — Aufschrift: „An den erl. Herrn meinen Gebieter den Herrn Markgrafen von Mantua Gonzaga."

1) Im Jahre 1817 erhielt Breslau seine Reiterstatue Friedrichs des Grossen, welche, von Kiss gearbeitet, unter Beisein des regierenden Königs feierlich eingeweiht wurde.

2) Das bereits oben angeführte, bei Decker erschienene Werk giebt ein Verzeichniss der an der Arbeit des Monumentes besonders Betheiligten; diese sind, ausser den schon Angeführten, die Bildhauer Haagen, Bräunlich, Afinger, Franz, Piehl, Drahn; die Modellformer Bianconi, Vater und Sohn, Mitsching; die Bronzeformer Warmuth, Nürenberg, Scheer, Busse, Teschke, Cuba; die Ciseleurs Kratzenberg, Steckner, Köhler, Scherf, Wilke, Winkler, Heinhold, Liedlof, Wolf, Fröde, Cors, Riobe, Grünberg." — „Für den bei der Grösse und eigenthümlichen Anordnung des Kunstwerkes nicht unwichtigen Aufbau und die architektonische Gliederung des Ganzen stand der Hofbaurath Strack immer bereitwillig dem Künstler zur Seite."

1) Schadow, Kunst-Ansichten u. s. w. S 277, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahre 1836.

2) Ebendaselbst S. 50.

Aus den Handschriften der Bibliothek zu Mantua mitgetheilt bei D'Arco: *Nuovi studii intorno alla Economia politica del Municipio di Mantova a' tempi del medio-evo.* Mantua 1846, S. 256.

Die Geschützgiesserei war um die Zeit, welcher dies Document angehört, in Italien bereits sehr in Flor und mehrere der kleinen Fürsten beschäftigten sich vorzugsweise mit derselben, namentlich Alfons I von Este Herzog von Ferrara, welcher selbst das Giessen versuchte, und von welchem man ausser dem aus dem Erz von Pabst Julius' II Bildsäule verfertigten Stück „La Giulia" zwei berühmte Geschütze nennt, „Il gran Diavolo" und „Il Terremoto", die in dem venezianischen Kriege dienten. Francesco Gonzaga hatte dieselbe Liebhaberei, welche übrigens bei Fürsten, die sich dem Kriegsleben widmeten, (der Gonzaga war bekanntlich Oberbefehlshaber in dem Kriege der italienischen Verbündeten gegen Carl VIII von Frankreich und kommandirte bei Fornuovo) natürlich genug war. Federigo und Gian Giacomo Calandra waren beide in seinen Diensten; neben ihnen beschäftigte er mehrere deutsche Giesser, deren der Schreiber des obigen Briefes in einem spätern gedenkt. — Canoni war seit dem französischen Heerzuge von 1494 der generische Name für Geschütze, wurde aber namentlich von schweren Gattungen gebraucht; Colubrine, Feldschlangen, waren länger und dünner, kleiner noch die Falconetti, Fauconneaux, die für den gewöhnlichen Felddienst die beliebtesten wegen des leichteren Fortschaffens. — Die Wohnungen der mantuanischen Stückgiesser waren in der Contrada del Leopardo.

Die ältesten italienischen Nachrichten von Schiessgewehren sind aus den Jahren 1319—1326 (Genua und Florenz. Vgl. Promis in seiner Ausgabe des Francesco di Giorgio, II, 123—171; Gaye *Carteggio inedito*, II, VIII.). Ein eigenthümlicher Mörser von Erzguss, mit Reliefs, welche Laub und das damalige Mantuanische Stadtwappen, mit den Buchstaben PPPF und der Jahreszahl 1322, darstellen, befindet sich im Besitz des Grafen D'Arco, welcher in dem obengenannten Buche eine Abbildung desselben gegeben hat. (Manchen Aufschluss über die ältere Geschichte der Artillerie ertheilt noch L. Cibrario's Schrift: *Dell' uso e della qualità degli schioppi nell' anno 1347.* Turin, 1844.)

Rt.

Kunstliteratur.

Zur deutschen Kunstgeschichte.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. I. Lief. 19—20 (oder Lief. 10—11 des zweiten Bandes von Abth. I.). — Auch unter dem Separat-Titel: Mittelalterliche Bauwerke in den Fürstenthümern Reuss. Nebst einigen alterthümlichen Gebäuden in Dresden, Leipzig, Altenzelle, Zwickau, Bautzen, Oybin etc. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Leipzig, 1850. Fol.

Mit dieser Lieferung schliesst der zweite Band der ersten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes ab; sie enthält daher auch den Gesammttitel dieses zweiten Bandes. Sie besteht aus 44 Seiten Text und, mit Einschluss der beiden Titelblätter und ihrer zierlich gestochenen Vignetten, aus 21 Blatt Abbildungen. Unter den letzteren befinden sich nur 3 Blätter mit der Darstellung von Grundrissen und mannigfacher Details; alle übrigen Blätter enthalten völlig ausgeführte malerische Darstellungen. Unter diesen ist, eben in malerischer Beziehung, eine Reihe vortrefflich gearbeiteter Ansichten von alten Schlössern interessant, wie der von Burgk, Nossen, Scharfenberg, Rochlitz und der in ein schlossartiges Gebäude umgewandelten Theile der Kirche von Mildenfurt. Auch bei den Darstellungen kirchlicher Gebäude, wie der reizvollen Ruine der Klosterkirche des Oybin bei Zittau, ist dies malerische Interesse vorherrschend, während sich bei andern, namentlich bei der Marienkirche zu Grimma, der Restauration der Kirche zu Mildenfurt, dem jetzt zu Nossen befindlichen Portale aus Kloster Alten-Zelle, — Alles Bauwerke spitzbogig romanischen Styles, — und bei der elegant spätgothischen Kirche zu Zwickau mehr das Element der kunstgeschichtlichen Belehrung geltend macht. Spätgothischer Zeit gehören unter anderen auch die eigenthümlichen Giebelhäuser des Marktplatzes zu Zwickau an. Aus Leipzig und Dresden dagegen sind einige merkwürdige Architekturen mitgetheilt, die, schon über den eigentlichen Zweck des Werkes hinausgehend, den Zeiten der Renaissance und des Barockstyles angehören. — Es fehlt nunmehr zur Beendigung des ganzen grossen Werkes nur noch der Schluss der zweiten Abtheilung, welcher, neben einigen Supplement-Blättern, eine „Geschichte der ganzen mittelalterlichen Baukunst in Sachsen" bringen soll.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von G. Wilh. H. Mithoff.[1] *Abth. I. Lief. 4. gr. Fol.*

Ueber die ersten drei Lieferungen dieses Werkes ist in No. 15 und 18 des vorjährigen Kunstblattes berichtet worden. Die vierte macht den Schluss der ersten Serie des Archivs, welche die „mittelalterlichen Kunstwerke in Hannover" umfasst. Zwei der Blätter dieses Heftes sind der Privat-Architektur gewidmet und enthalten beachtenswerthe Beispiele für das zierlich dekorative Schnitzwerk, mit welchem der Fachwerkbau des späteren Mittelalters gern versehen wurde. Ein besonders brillantes Beispiel solcher Bauweise, schon im Styl der Renaissance, war der vor einigen Jahren abgerissene, sogenannte Apotheken-Flügel des Rathhauses zu Hannover, dessen Aufriss ein drittes Blatt enthält. Drei andere Blätter sind den noch stehenden, aber ebenfalls zum Abbruch bestimmten Theilen des Rathhauses gewidmet, die aus dem 15. Jahrhundert herrühren, in gebrannten Ziegeln ausgeführt sind und in ihren Giebeln und Friesen reichverzierte Beispiele dieser Bauweise vorführen. Eins der Blätter ist ganz mit der Darstellung von derartigen Details angefüllt. — Wenn Gebäude, wie das ebengenannte, den drängenden Anforderungen der Gegenwart weichen müssen, so erwirbt sich das Archiv durch ihre angemessene Erhaltung wenigstens im Bilde nur ein um so höheres Verdienst.

Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthums-Vereins. Fünftes Heft. Stuttgart, 1848. gr. Fol.

Das gegenwärtig ausgegebene fünfte Heft dieser höchst schätzbaren Publikationen zeichnet sich wiederum durch die gediegensten Mittheilungen aus. Das erste Blatt enthält eine geometrische, aber in Schattenwirkung ausgeführte Ansicht der Chorseite der St. Walderichs-Kapelle in Murrhardt, einem kleinen, aber äusserst reich geschmückten Bauwerke des voll entwickelten romanischen Styles, etwa aus der Spätzeit des 12ten

1) Uns ist noch eine Besprechung dieses verdienstlichen Unternehmens zugegangen, welche wir, da dieselbe vom allgemeinen Standpunkte das ganze Werk behandelt, demnächst gleichfalls mittheilen werden. D. Red.

Jahrhunderts, das zugleich durch seine völlige Erhaltung ausgezeichnet ist. Eine grosse Vignette in dem erläuternden Texte enthält ausserdem eine perspektivische Ansicht dieses Gebäudes. — Blatt 2 bringt, in durchgeführter Lithographie, einen Theil der prächtigen, spätgothisch dekorativen Theile des heil. Grabes zu Reutlingen. — Blatt 3: Urnen und andere merkwürdige Geräthschaften aus heidnischen Grabstätten bei Mergelstetten. — Blatt 4 und 5 eine Fortsetzung der schon in den früheren Heften begonnenen Reihenfolge der Standbilder der Wirtembergischen Grafen in der Stuttgarter Stiftskirche, in der phantastisch barocken Weise vom Ende des 16. Jahrh. — Blatt 6 enthält einen besonders wichtigen Beitrag für die Geschichte der deutschen Kunst: die Darstellung eines Reliefschnitzwerkes in Holz, von Albrecht Dürer, welches vor einigen Jahren auf dem Schlosse des Herrn von Palm zu Mühlhausen am Neckar aufgefunden wurde. Der Gegenstand der Darstellung ist ein in mehreren Schalen übereinander, mit reich barocker Dekoration sich aufbauender Brunnen, auf dessen Gipfel die Figur eines Amor mit Pfeil und Bogen steht. Im Vorgrund sitzt auf der einen Seite ein ritterlicher Herr, die Geige spielend; ihm gegenüber und zu ihm hinblickend, eine üppig geschmückte Frau, die einen nackten Knaben vor sich hat. Hinter dem Brunnen, an seiner ersten grossen Schale, steht rechts ein Narr, mit der offiziellen Kappe auf dem Kopf, der, wie es scheint, Lust hat emporzuklettern; rechts einer, vermuthlich ein Gelehrter, der eingeschlafen auf den Rand der Schale lehnt, während über ihm, auf einem dürren Weidenbaum, ein Bauer mit verbundenen Augen sitzt und nach der Schale hinuntertappt. Am Fusse des Brunnens ist Dürer's Monogramm und die Jahrzahl 1511. Die Abbildung des Schnitzwerkes ist, nach einer Zeichnung des Malers C. Kurtz, von dem Xylographen C. Deis ganz im Charakter der Dürer'schen Holzschnitte gestochen. Soweit hienach irgend zu urtheilen ist, finde ich in dem ganzen Werke die Eigenthümlichkeit des grossen Meisters sehr entschieden ausgesprochen und sehe — so nöthig es überall sein wird, bei den ihm zugeschriebenen Schnitzwerken die grösste Vorsicht zu beobachten, — doch durchaus keinen Grund, die Aechtheit des Monogramms anzuzweifeln. Die Veröffentlichung des Blattes schliesst somit gewiss eine sehr dankenswerthe Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Kunde ein. Der erklärende Text giebt dem Schnitzwerk den Titel des „Liebesbronnens", der ohne Zweifel richtig ist, ohne doch zugleich zur Erklärung der einzelnen Gestalten das Genügende auszudrücken. Es ist ohne Zweifel eben ein Stückchen aus der phantastischen Romantik jener Zeit, der gelegentlich auch Meister Albrecht huldigte und deren unbefangene Erläuterung noch nicht überall vorliegt.

F. Kugler.

Zeitung.

𝔈 **Berlin**, im Juni. Prof. Drake hat vom Könige den Auftrag erhalten, ein Standbild des gefeierten Rauch in Marmor auszuführen, damit es neben andern in der Vorhalle des Museums aufgestellt werde. Schon längere Zeit hatte Tieck an einer ähnlichen Statue Schinkel's gearbeitet, die er aber unvollendet zurückgelassen hat. Wir freuen uns, jene Arbeit in Drake's Händen zu wissen, der zu seiner Geschicklichkeit noch eine genaue Bekanntschaft mit der geistigen Eigenthümlichkeit seines Lehrers und Landsmannes (auch Drake ist ein Waldecker) hinzubringt.

Gestern Nachmittag um 3 Uhr erreichte die Reiterstatue des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm's III. von Kiss auf ihrer Reise nach Königsberg das Brandenburger Thor; dieselbe stand verhüllt auf einem von 16 Pferden gezogenen Rollwagen, dankbare Hände hatten das Denkmal mit einer Krone, Palmen, Kränzen, Inschriften und schwarz-weissen Fahnen geschmückt. Lautlos begleitete die Menschenmasse das Denkmal die Linden, die Königsstrasse, den Alexanderplatz, die Kaiserstrasse und die Frankfurterstrasse entlang zum Frankfurter Thore, wo viele von den Fussgängern Wagen bestiegen, um dem Zuge bis zum nächsten Dorfe zu folgen. (B. N.)

Wien, im Juni. Der Kaiser von Russland hat für das vom Kunstvereine Böhmens zu errichtende Radetzky-Monument eine Summe von 1000 Silber-Rubel übersenden lassen. (B. N.)

W. **Amsterdam**, im Juni. Die Angelegenheiten der öffentlichen statuarischen Denkmale scheinen sich zu beleben; wie ich vernehme, soll die Bildsäule Rembrandt's bereits in diesem Monat gegossen werden und man hofft dieselbe dann noch in diesem Herbst aufzustellen.

Das grosse Modell zu dem Standbilde des Laurenz Koster für Haarlem ist gleichfalls von dem Bildhauer Royer vollendet worden und gegenwärtig in einem der akademischen Säle ausgestellt. Jedoch fehlen bis jetzt noch die Kosten für den Guss und die Aufstellung, welche jedoch gleichfalls bald gesammelt sein dürften, denn für die Holländer, welche den Laurenz Koster doch nun einmal für den Erfinder der Buchdruckerkunst halten, ist es wirklich eine Ehrensache, das Monument zu errichten. Zu seiner Zeit hoffe ich Ihnen etwas Näheres über dieses neueste Werk Royer's mitzutheilen.

on **Paris**, 6. Juni. Der von allen Freunden und Jüngern der Kunst, von Fremden wie Einheimischen, lange und sehnlich erwartete Augenblick ist endlich erschienen, — die Galerie und die Säle des Louvre sind seit gestern Nachmittag geöffnet. Die Verwaltung der Nationalmuseen, im Einverständniss mit der Regierung, hatte beschlossen, diese Eröffnung auf feierliche Art vorzunehmen, und hatte deshalb mehrere tausende von Einladungsschreiben an sämmtliche Volksvertreter, an Staatsmänner, Künstler, Gelehrte u. s. w. ergehen lassen. Eine zahlreiche und glänzende Versammlung fand sich denn auch, von 11 Uhr an, im Museum ein, und wurde in den Räumen des Erdgeschosses, die die antiken Bildwerke enthalten, und die nunmehr auch wieder sämmtlich dem Publikum geöffnet sind, von Militärmusik empfangen. Um die zwölfte Stunde kam der Präsident der Republik, von dem Direktor der schönen Künste, Hr. Guizard, von mehreren Ministern und seinen Adjudanten begleitet, in einem 4spännigen Wagen angefahren, und ward vom Direktor der Museen, Graf Nieuwerkerke, in den grossen Saal geführt, wo der Minister des Innern, Hr. Léon Faucher seiner wartete. Dieser richtete nun an den Präsidenten der Republik eine Anrede, worin er in Kürze auseinandersetzte, was in den letzten Jahren für die Verschönerung des Louvre und für die Bereicherung der öffentlichen Kunstsammlungen gethan worden, und hierauf das derweilige Oberhaupt des Staates einlud, die so eben vollendeten Räume und die neu geordneten Kunstsammlungen in Augenschein zu nehmen. Der Präsident beantwortete diese Anrede, und beschloss die Feierlichkeit, indem er die Herren Duban, den Architekten, der die Arbeiten geleitet hatte, und den Direktor v. Nieuwerkerke zu Offizieren der Ehrenlegion beförderte; Hr. Guichard aber, der die Malereien der Galerie d'Apollon ausgeführt, zum Ritter desselben Ordens ernannte. Hierauf besichtigte der Präsident die Galerie und die neuverzierten und eingerichteten Säle, begab sich dann in die Gemächer des Direktors, und verliess gegen ½2 Uhr das Museum, welches alsbald für geöffnet erklärt wurde.

Die reichen Kunstsammlungen, welche seit der Errichtung

des „Centralmuseums“ im Jahre 1793 der Louvre und dessen Galerie enthält, wurden nach der Restauration für Eigenthum der Civilliste erklärt und blieben bis zum Februar 1848 dieser Verwaltung untergeordnet. Der Sturz der Monarchie machte diesem Stand der Dinge ein Ende, die bisherigen königl. Sammlungen wurden Eigenthum der Nation, und noch am 24. Februar Abends nahm eine neue Verwaltung, Hrn. Jeanron, einen Maler und Schriftsteller von Verdienst an der Spitze, Besitz von den Bureaux des Louvre. Zahlreiche Neuerungen, die man grossentheils und unbedingt als Verbesserungen ansehen konnte, bezeichneten die ersten Wochen und Monate der jungen Verwaltung. Der Februar 1848 fand die Räume des Louvre mit den Werken der lebenden Maler überfüllt. Es wurden daher dem Salon von 1848 noch, wie gewöhnlich, die Galerie und der grosse Saal des Louvre eingeräumt; die Ausstellung ward, wie gewöhnlich, am 15. Mai eröffnet und dauerte 2 Monate. Schon am 27. August desselben Jahres aber, beinahe in der nämlichen Frist, die sonst erforderlich war, um jedesmal, nach Entfernung der neuern Kunstwerke, dem Publikum wieder den Genuss der alten zu gewähren, hatte Hr. Jeanron die sogleich bei seinem Amtsantritt beschlossene, neue Anordnung der Gemälde, nach Schulen und in chronologischer Folge, durchgeführt, den grossen Saal zu einer Art Tribüne mit den Meisterwerken aller Schulen umgeschaffen, und die so neugestaltete Bildersammlung dem Publikum geöffnet. Kurze Zeit nachher wurden auch der zweite grosse, von oben erleuchtete Saal („Saal der 7 Kamine“ genannt) und die Zimmer nach dem Fluss zu, den Bildern der französischen Schule eingeräumt und zugänglich gemacht. Die erwähnte neue Bestimmung des „grossen 4eckigen Saales“ aber hatte ganz natürlich den Wunsch rege gemacht, demselben eine dieser Bestimmung angemessene, würdige äussere Ausstattung zu geben; ein gleiches war der Fall mit dem Saal der 7 Kamine, der die Meisterstücke der grossen französischen Maler der letzten 50 Jahre enthielt und der zwar schon von oben sein Licht empfing, allein in sehr ungenügendem Maasse. Als die nothwendigste und dringendstgebotene dieser Unternehmungen erschien jedoch die Herstellung der „Galerie d'Apollon“, welche seit Jahren baufällig, eine nur sehr beschränkte Benützung erlaubte, und statt dem Gebäude zur schönsten Zierde zu gereichen, es vielmehr verunstaltete. Da die äussere Mauer dieser Galerie in höchst schadhaftem Zustande sich befand, so handelte es sich gewissermassen darum, diese Mauer, deren Façade nach dem sogen. Garten der Infantin zugeht, ganz von Grund auf zu restauriren und deren architektonische Verzierung zu übernehmen. Die Arbeiten nun, von dem damaligen Direktor, Hr. Jeanron, dem Minister des Innern dringend empfohlen, wurden von diesem, als Gesetzentwurf, der constituirenden Versammlung vorgelegt, und die Versammlung bewilligte dafür, mit Inbegriff von nachträglich votirten Summen, über 2 Millionen.[1]) Der Architekt Duban ward mit den verschiedenen Plänen beauftragt, und schritt sogleich an's Werk. An die erwähnten drei Hauptunternehmungen schlossen sich später andere von mehr oder weniger Bedeutung an, nämlich die Belegung der Säle längs dem Fluss mit Dielen, (statt des Steinbodens); die Umgestaltung des kleineren Vorsaales, der früher die Gemälde der vorraphaelischen Epoche enthielt, zum Zwecke der Aufnahme von mittelalterlichen und byzantinischen Kostbarkeiten, Prachtgefässen, Gemmen, Schnitzwerken u. dgl.; endlich die längst beantragte Beleuchtung von oben derjenigen Abtheilungen der langen Galerie (zwei von sechsen), welche bisher das sehr mangelhafte Seitenlicht gehabt hatten.

1) Man versichert aber, dass für sämmtliche Arbeiten nicht weniger als 4 Millionen Franken verausgabt worden sind.

Somit wurden, nachdem Künstler und Publikum der Benützung und des Genusses der vollständigen Gemäldesammlung während weniger Monate nur sich erfreut hatten, die zwei grossen Säle schon wieder geschlossen, die bedeutendsten Bilder jedoch, um sie dem Studium nicht zu entziehen, einstweilen in den Sälen der spanischen Sammlung untergebracht.

Im Herbst 1849 gewahrte man, dass die letzte an den Tuilerienpallast anstossende Abtheilung der langen Galerie sich plötzlich nach der Seine zu zu senken anfing und den Einsturz drohte. Man hatte daher nichts eiligeres zu thun, als dieselbe auszuräumen und die Bilder der ältern französischen Schule, bis zu Ende der Regierung Ludwigs XIV (Simon Vouet, Poussin, Claude Lorrain, Lesueur, Jouvenet, Rigaud etc.), welche seit einem Jahr darin aufgehängt waren, in andere Säle zu bringen. Dieser Theil der Galerie steht auch jetzt noch ganz verlassen, und das, hauptsächlich seiner fast unabsehbaren Länge wegen, berühmte Gebäude ist somit leider um den sechsten Theil verkürzt.

In der letzten Woche des Jahres 1849 wurde Hr. Jeanron seines Amtes enthoben und durch den Grafen Nieuwerkerke ersetzt, der die von seinem Vorgänger eingeschlagene Bahn der Verbesserungen mit Eifer betrat und die unternommenen Arbeiten auf jede Weise zu fördern suchte.

Im Sommer 1850 ging durch alle öffentlichen Blätter die Nachricht, dass die Sammlung Standish (von dem 1840 verstorbenen M. Franck Hall Standish dem Könige L. Philipp vermacht, und von diesem im Louvre aufgestellt) nunmehr, in Folge einer Schenkung des bisherigen Besitzers, dem Nationalmuseum bleibend einverleibt sei. Ein Gleiches hoffte und erwartete man von der spanischen Sammlung, welche, aus 446 Nummern bestehend, fünf grosse Säle des Louvre füllte, wo sie seit Anfangs 1838 aufgestellt war. Unmittelbar nach Verbreitung jener Nachricht erfolgte das Ableben des vertriebenen Königs, und noch in derselben Woche wurden die Bilder der Sammlung Standish sowohl, als die der spanischen Galerie, als Theil der Verlassenschaft des Königs in Anspruch genommen und aus dem Louvre abgeholt. Diese beiden Sammlungen sind somit, als Ganzes, für Frankreich verloren, ein Verlust, der jedoch keineswegs sehr zu beklagen ist.

Es wäre viel zu umständlich und würde uns von unserm Ziele allzusehr abwenden, wollten wir die Geschichte jeder der einzelnen Sammlungen, die das reiche Ganze des französischen Nationalmuseums bilden, nur durch diese letzten Jahre hindurch verfolgen und die Schwankungen alle aufzählen, die in ihrer Anordnung, in ihrer Vertheilung und in ihrer Zugänglichkeit die Gemälde der verschiedenen Schulen, die Handzeichnungen alter Meister und die Pastelle, die antiken und mittelalterlichen Bildhauerarbeiten, die Sammlungen der ägyptischen, mexikanischen und der ninivitischen Alterthümer, endlich die reichen Cabinette der Bronze, der griechischen, etrurischen und Majolikavasen, der Emaille-Arbeiten, der Schnitzwerke und andere Kostbarkeiten seit drei Jahren durchgemacht haben. Wir bemerken daher nur noch, dass seit Anfang des laufenden Jahres sämmtliche Kunstsammlungen des Louvre, mit unbedeutenden Ausnahmen, geschlossen geblieben waren und gehen sofort zu einer kurzen Beschreibung der neueröffneten Säle über.

(Schluss folgt.)

Kunstvereine.

Aus dem Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Grossherzogthum Baden in **Carlsruhe** im Jahre 1850.

Bei der Erstattung des Berichts für das Jahr 1849 lag es uns sehr nahe, der stürmischen Verhältnisse jener Zeit und ihrer traurigen Rückwirkungen auf die Kunst zu gedenken.

Heute, wo wir uns beehren, der zweiunddreissigsten Generalversammlung unseres Vereins Rechenschaft über die Wirksamkeit desselben im Jahre 1850 zu geben, befinden wir uns in einer glücklicheren Lage. Möge die Bestätigung davon theilweise aus folgenden Mittheilungen entnommen werden.

I. Ueber die Mitglieder- und Actienzahl.

Nach dem im vorjährigen Bericht mitgetheilten Ausfalle von 221 Mitgliedern mit 224 Actien zählte unser Verein

am 1. Januar 1850 noch	578	Mitgl.	mit	607	Actien.
Im Laufe d. J. 1850 sind eingetreten	23	„	„	23	„
dagegen von diesen	601	„	„	630	„
abgegangen	11	„	„	11	„
daher der Verein am 1. Januar 1851	590	Mitgl.	mit	619	Actien

zählte, und sich wieder einer Vermehrung von 12 Mitgliedern mit 12 Actien zu erfreuen hatte.

Die Kunst ist dem gebildeten Menschen Bedürfniss und eine Trägerin der Bildung, aber sie blüht nur, wo Friede und Wohlstand walten.

Wird daher, wie wir alle sehnlichst wünschen, der Blick in die Zukunft wieder ein sorgenfreier, vertrauender werden, und die allgemeine Wohlfahrt wieder tiefere Wurzeln schlagen, so wird gewiss auch der nächste Jahresbericht noch ein günstigeres Ergebniss mitzutheilen haben.

II. Ueber die Ausstellung des Rheinischen Kunstvereins in Carlsruhe.

Diese Ausstellung fand wieder in dem schönen und hier allein dafür vorhandenen Raume statt, dessen Ueberlassung, so wie auch den gnädigst bewilligten Staatszuschuss dazu, wir der kunstbefördernden Gnade unseres erhabenen Beschützers, Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Leopold, in ehrfurchtsvollster Anerkennung unterthänigst verdanken.

Die zweite in der Reihenfolge der sieben Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins, und daher schon im Mai vorigen Jahres eröffnet, zeigte sie doch schon die in dem darüber ausgegebenen Verzeichnisse aufgeführten 244 Kunstgegenstände und im Vergleich mit dem Jahre 1849 mehr Vorzügliches.

Durch den dankbar erwähnten Staatszuschuss in den Stand gesetzt, den Eintritt unentgeltlich gestatten zu können, wurde sie auch von Unbemittelten zahlreich und häufig besucht und dadurch ihre Sinn und Liebe für die bildende Kunst verbreitende Wirksamkeit allgemein und dem Zweck des Vereins vorzüglich entsprechend. Nicht unbegründet und daher mit um so grösserer Freude geben wir uns dem Glauben hin, dass diese Ausstellungen segenreich wirken, dass ohne sie manche schlummernde Knospe nicht entfaltet, manche strebende Kraft nicht ermuntert und manche Saamenkörner einer schönen Sittlichkeit nicht ausgestreut worden wären.

III. Ueber die Sonntagsausstellungen im Vereinslokale.

Auch die Benützung dieses Raumes verdanken wir der Gnade unseres allerhöchsten Beschützers.

Die Ausstellungen in demselben, welche nur den Vereinsmitgliedern und statutenmässig eingeführten Personen zugänglich sein können, führten im Laufe des vorigen Jahres 30 Oelgemälde, 6 Aquarelle, 3 Handzeichnungen und 10 Werke der vervielfältigenden Künste vor.

Stets waren und werden wir bemüht sein, eine würdige Beschickung dieser Ausstellungen nach Kräften zu fördern, auch haben dieselben in der neuesten Zeit durch den sehr billigen Ankauf der aus 200 Blättern bestehenden Münchener Gemäldegalerie, welche jedesmal zur beliebigen Ansicht aufgelegt ist, eine angenehme Erweiterung erhalten.

IV. Ueber die Ankäufe.

Wenn die Vereine, bei welchen die jährlich wechselnden Ausstellungen ihren Anfang nehmen, durch eine kleinere Anzahl von Bildern im Nachtheil stehen, so ist ihnen dagegen auch in der Auswahl derselben noch weniger vorgegriffen und in der Regel befinden sie sich in dieser Beziehung sodann im Vortheil.

Letzteres war im vorigen Jahr bei uns der Fall. Es wurden angekauft:

a) für die bleibende Sammlung: 1. von Heinlein in München „Gegend bei Heiligenkreuz, im Oelzthal,“ für 275 Fl., 2. von Adolph Schrödter in Frankfurt „Unterhaltungsstück“ (Zechbrüder), für 220 Fl., Beides Oelgemälde rühmlichst bekannter Meister; Für Rahmen etc. 14 Fl. 20 Kr., zusammen 509 Fl. 20 Kr. für die bleibende Sammlung verwendet.

Nach dem Abzug dieser 509 Fl. 20 Kr. beträgt die statutenmässig für diese Sammlung sich ergebende Summe, einschliesslich der von dem Ueberschuss derselben im Jahr 1849 herrührenden 586 Fl. 42 Kr., noch 739 Fl. 24 Kr. welche der Vorstand nebst den neuen wieder dazu flüssig werdenden Mitteln zum Ankauf eines grösseren Bildes, vorzüglich von einem ausgezeichneten badischen Künstler, um so mehr zu verwenden wünscht, weil derartige Werke für die Verloosungen nicht wohl angekauft werden können, und nur dadurch, dass wir überhaupt das Beste, was die Kunstausstellungen darbieten, zu erwerben suchen, wir ihnen die Zuführung guter Werke erhalten, und, so weit es unser Wirkungskreis gestattet, die Kunst befördern können.

Um dies zu können, wurde die bleibende Sammlung gegründet, deren Bilder bisher nicht nur erfreut und nicht nur im weitern, sondern auch im engern Sinn des Wortes bildend gewirkt haben, indem sie theilweise schon mehrmals in dem anstossenden Malersaal nachgeahmt worden sind, wozu, da es dem Zweck des Vereins entspricht, die Bewilligung gegen gebührende Sicherheitsleistung bisher gerne ertheilt wurde und auch ferner noch gegeben werden wird.

b) für die Verloosung unter die Mitglieder vier Oelgemälde für 800 Fl.

Dieser Verwendungsbetrag ergab sich nach Abzug von 1764 Fl., welche Summe der Anschaffung der Vereinsgabe für 1850 vorzubehalten war.

Für die verausgabten 800 Fl. hätten zwar mehr als nur vier Oelgemälde angeschafft werden können, wenn wir es nicht dem Zweck und der Würde des Vereins angemessener gehalten hätten, mehr die Güte als die Zahl der Gewinne zu berücksichtigen.

Doch auch für letztere wurde durch den Austausch von Vereinsblättern mit andern Kunstvereinen Sorge getragen.

c) für die allgemeine Verloosung: neun Oelgemälde für 821 Fl., ein Kupferstich, eingerahmt, für 12 Fl., zusammen für 833 Fl., worunter sich auch diejenigen 14 Fl. befinden, die bereits bei der Ausstellung im Jahr 1849 für 14 Loose eingegangen sind, welche nun mitgespielt haben.

Im Jahre 1849 war eine allgemeine Verloosung nicht ausführbar. Auch im Jahr 1850 erhoben sich anfänglich Zweifel gegen ihre Unternehmung. Um so erfreulicher war daher auch ihr verhältnissmässig grosser Erfolg, um so inniger danken wir allen Theilnehmern an derselben und bereitwillig werden wir uns diesem von den Statuten nicht gebotenen Geschäfte auch im laufenden Jahre unterziehen.

(Schluss folgt.)

Berichtigungen.

Einem wunderlichen Versehen in No. 25 verdanken wir folgende Zeilen von hochgeschätzter Hand:

„Ew. Wohlg. wollen mir als einem der ältesten und vertrautesten Freunde Schinkel's, folgende Berichtigung zu No. 25 S. 197 Ihres Deutschen Kunstblattes verzeihen: Nicht Schinkel baute die Sing-Akademie, sondern der Braunschweiger Ottmer. Die Akademie verwarf Schinkel's Entwurf und lässt seine grosse schöne Zeichnung in Wasserfarben (innere Ansicht des Saales) in einem Zimmer aufgehängt, ungeschützt durch ein Glas, verstauben und verderben. So sah ich sie wenigstens vor einigen Jahren. — Mit etc. Beuth.“

Möchte diese Note, falls der Schinkel'schen Zeichnung bis heute noch keine grössere Sorgfalt zu Theil geworden, Veranlassung geben, dieselbe lieber dem gut geordneten und gehaltenen Schinkel-Museum einzuverleiben.

D. Red.

Hr. Felix Schadow macht uns darauf aufmerksam, dass die Bronzestatue seines Vaters, auf dessen Grabmal, deren wir No. 22 S. 176 erwähnten, von Ch. Köhler (jetzt in London) modellirt und von Mertens ciselirt ist. Rietschel retouchirte nur den Kopf. D. Red.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 28. Sonnabend, den 12. Juli. 1851.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

Octave Penguilly. — F. Bonvin. — H. Vetter. — Fontaine. — Vinit. — C. Roqueplan. — Die beiden Leleux u. A. — Thiermalerei: Rosa Bonheur. — C. Troyon. — J. Palizzi. — G. Jadin. — C F. Kiorboe. — J. Stevens. — Ch. Béranger. — Ph. Rousseau.

Eine ganz unabhängige Stellung nimmt unter den Genremalern Octave Penguilly ein, der, dem Wehrstande angehörig, aus innerm Beruf sich zur Malerei gewendet hat. Am liebsten entnimmt er seine Darstellungen der Kriegsgeschichte des Mittelalters und führt uns plündernde Söldlinge und trunkene Landsknechte, flandrische Reiter auf einem Streifzuge u. dgl. vor. Nicht minder zieht ihn das Phantastische an, wie sein graues und düsteres: „Beim Mondschein“, sein „Hexensabbat“ und seine höchst originelle Vision: „die Tänzerin und das Irrlicht“, beweisen. Die Bildchen der ersten Art erinnern an die bekannten Stiche des H. Sebald Beham, die der letzteren an Callot. Unter seinen eilf Bildchen findet sich ausserdem noch „eine Volksversammlung in der Bretagne“, eine „Erinnerung an das Elsass“ (Mondlandschaft) und die höchst drollige Gestalt eines „alten Troubadour“. Leider ist dieser Künstler, dessen Färbung sich sonst durch Kraft und Wahrheit auszeichnete, in einen unangenehmen graugrünen Farbenton von stumpfer Wirkung und in eine trockene Behandlung verfallen.

Ungetheiltes Lob erntete dieses Jahr mit seiner „Schule von Waisenmädchen“ Fr. Bonvin, ein junger Künstler, der vor wenigen Jahren erst eine sehr untergeordnete gesellschaftliche Stellung mit dem Pinsel vertauscht hat. Nicht zum erstenmale stellt B. derlei Gegenstände dar; dies könnte, wer es nicht wüsste, schon aus der unübertrefflichen Wahrheit schliessen, mit welcher er das Behaben junger Mädchen beim Aufsagen einer Lektion, der strengen Lehrerin gegenüber, beobachtet und wiedergegeben hat. Die Einfachheit des Gegenstandes, die durch die gleichförmig braune Tracht der Waisenmädchen noch erhöht wird, ist dem Künstler bei seiner wahren Empfindung und seinem feinen Sinn für Harmonie, so wie für das zarte Spiel des Lichtes weit mehr förderlich als hinderlich gewesen. — Doch auch mit der Einfachheit kann man Missbrauch treiben, wie Bonvin durch zwei Brettchen bewiesen, darauf er: einen alten Leuchter, und: eine Kaffeekanne abgebildet hat. Solche Studien sind nun und nimmermehr dazu gemacht, dem Publikum vorgestellt zu werden.

Grosses Aufsehen erregte vor vier Jahren Hégésippe Vetter's: „Molière findet bei einem Barbier in Pézénas das Urbild seines *Bourgeois gentilhomme*“, ein Bildchen voll Geist, scharfer Beobachtung und Laune. Seitdem hat sich V. meist auf das Portrait in kleinem Maassstabe verlegt, und auch dieses Jahr vier Bildchen der Art ausgestellt. Eines davon, ein Männerbildniss, zeichnet sich aus durch die Weichheit der Behandlung: das Seidige des Pinsels erinnert an Terburg, in dessen Sinn auch der schwarze Rock und das Halstuch von derselben Farbe, so wie der rothe Lehnstuhl gegeben ist. „Studie bei Lampenschein“ ist das Portrait eines sehr ernst, fast finster dreinsehenden Mannes, den Kopf, in dessen breiter Stirne Gedanken wohnen, auf die nervigte Hand gestützt. Wenn ich nicht irre, so hat sich hier der Künstler selber abgebildet. Ausser diesen und einem Stillleben mit Trauben hat V. einen „Rabelais“ ausgestellt. Der lustige Pfarrherr von Meudon sitzt behaglich unter einer Weinlaube an der sonnenbeschienenen Mauer seines Hauses. Zu tadeln ist an diesem Bildchen nur der gelbrothe Ton des Fleisches, den der Künstler von seiner Studie bei Lampenbeleuchtung herübergenommen zu haben scheint.

Hier mögen noch zwei schwer unterzubringende Bilder Platz finden, die dem Portrait- und dem Genrefach zugleich angehören: Fontaine's „Oberster Gerichtshof zu Versailles, 1849“, eine geistreiche skizzenhafte Miniatur, von trefflicher Wirkung; und Vinit's „innerer Hof des Gebäudes der Kunstschule“ mit sämmtlichen Professoren und Mitgliedern der Maler-Akademie.

Um diese Aufzählung nicht in's Unendliche zu verlängern, fassen wir nun mehrere Künstler, die allerdings eine in's Einzelne gehende Besprechung so gut wie gar viele Andere verdienten, in Gruppen zusammen; die Pyrenäen und Spanien behandeln: der berühmte Camille Roqueplan und die beiden Brüder Adolphe und Armand Leleux, durch treffliche Darstellungen aus der Bretagne bekannt, dann Hédouin, Dehodency, Giraud, Gide und Boulanger. Die algierische Colonie haben ausgebeutet: E. Fromentin, Theodore Frère, Charles de Conbertin und Gengombro; Froment aber ist gar bei den Pawnies-Indianern und anderen Rothhäuten gewesen. — Erwähnenswerth sind endlich noch unter den Genremalern: Gosse, Wattier, Hillemacher, Pluyette, A. Giroux, Arago, Lemud, bekannt durch ausgezeichnete Litho-

graphien von eigener Erfindung; Lechevallier-Chevignard, Gateau, der Sohn, Bernède, Besson, van Muyden, J. Pezous, A. Barre, Maurice Sand, der Sohn der berühmten Schriftstellerin, und Ch. Herbsthoffer.

Zu der Thiermalerei übergehend, freue ich mich, die deutschen Leser mit einer Künstlerin bekannt zu machen, deren Name wohl zum Theil schon über den Rhein gedrungen ist, und die, seit Brascassat's Abtreten vom Schauplatze, an der Spitze dieser Gattung steht. Rosa Bonheur[1]) heisst dieser freundliche Name, und freundlich, wie ein harmloses Idyll, ist jedes ihrer Bilder anzusehen. Auf duftiger Höhe oder auf magerer Heide legen sich die friedlichen Lämmer, während die gefrässige Ziege, die steile Halde hinankletternd, ringsum die Sträucher benagt. — In der erdrückenden Hitze des Mittags, wenn der grosse Pan schlummert und in Feld und Hain keine Stimme mehr laut wird, dann ruht auch regungslos die Kuh mit dem Kalbe, das gutmüthig stierende Auge halb geschlossen. Der Sonne, die sich zum Untergange neigt, brüllt der gehörnte Ochse, am Rande des Baches stehend, seinen Gruss entgegen. Keine Gegenwart des Menschen stört in der Regel den ruhigen Eindruck der unbewusst dichtenden Natur. Früh am Morgen aber führt der rüstige Ackersmann der Normandie seinen Pflug, mit vier Ochsen bespannt, durch die fetten Schollen seines Feldes. — Solche und ähnliche Gegenstände behandelt R. Bonheur mit schlichter Wahrheit, mit Empfindung, mit Verständniss des Einzelnen, mit weicher Behandlung und frischer Färbung; manchmal, durch diese Eigenschaften, mit den alten Meistern zusammentreffend, doch keinen derselben nachahmend. Zwei Bildchen hat sie dieses Jahr ausgestellt, einen „Morgen" und „Lämmer auf der Weide". Auffallend war mir nur bei dem ersten Bilde, wo durch die thauig-feuchte Frische des Grüns, durch das kalte Licht und die graue Form die frühe Tageszeit zur Genüge bezeichnet ist, der offenbare Widerspruch der kurzen Schatten, wie solche nur die Mittagssonne werfen kann. Die Wolle der Schafe, auf dem andern Bilde, erschien mir gar zu schmutzig braun; ungünstig waren ausserdem der Wirkung dieses Bildchens die auf der Weide des Vordergrundes und auf dem Hügel, der die Landschaft abschliesst, in Unzahl sich erhebenden Erdbuckeln und Sträucher, deren jeder durch seinen vereinzelten Schlagschatten auf dem sonnigen Grunde einen Flecken bildet. — Im Jahre 1848 stellte dieselbe Künstlerin einen Stier und ein Lamm, in Bronze gegossen, aus.

Haben wir an dieser Künstlerin nun gar keine Schwäche wahrgenommen, doch an einer gewissen Zartheit und Weichheit ihr Geschlecht erkannt, so ist dagegen C. Troyon eine durchaus männliche Natur, kräftig und entschieden in der Auffassung, voll Leben und Bewegung, bestimmt in der Zeichnung, entschlossen in der Ausführung, nur manchmal etwas derb und skizzenhaft. Eine seiner Haupteigenschaften ist das Licht, und in seiner Landschaft, „die Tränke" benannt, ist der Gegensatz des silbergrauen Himmels gegen die dunkeln Massen der Bäume von schlagender Wirkung. Besonders zeichnet sich aber unter seinen fünf Bildern durch Grösse und Energie aus: eine Heerde von Hornvieh und Schafen, die durch einen Hohlweg getrieben wird. Ein gewaltiger Stier bäumt sich gegen den Treiber.

Ein eigentliches Seitenstück zu diesem Bilde ist J. Palizzi's „Rückkehr vom Viehmarkte"; nur ist dies letztere noch bedeutender im Umfang und reicher in der Composition; dabei von ausserordentlicher Wahrheit und Kraft, von trefflicher Beleuchtung und gewissenhaft durchgeführt. Besonders gelungen ist die echtfranzösische Landschaft, vorn der kreidige Grund des hügelig abschüssigen Erdreichs, weiterhin das Dorf an einem Fluss und darüberhinaus die endlos gezogenen blaugrünen Linien der Wiesengründe und Felder; und dies ist um so mehr anzuerkennen, als Palizzi, ein geborener Sicilianer, in ganz anderen Umgebungen aufgewachsen ist, wie er denn auch mit besonderer Vorliebe und seit Jahren unermüdlich denselben Gegenstand: „drei Ziegen auf den Höhen der Abruzzen", mit endlosen Varianten, ausführt.

Weniger Sympathien habe ich für eine andere Gruppe von Thiermalern, bei denen das Landschaftliche in den Hintergrund tritt oder ganz aus dem Spiel bleibt. Zu diesen gehören G. Jadin, bekannt durch seine Virtuosität in der Darstellung von Hunden. Neun Nummern, von seiner Hand bezeichnet, geben Portraits von Jagdhunden verschiedener Race, mit beigeschriebenen Namen, Hirschköpfe u. dgl. — Dieselben Gegenstände behandelt C. F. Kiorboe. Dagegen sucht J. Stevens aus Brüssel, nach E. Landseer's Vergange, die Seele des Thieres zu malen und durch bezeichnenden Ausdruck und Handlung den Beschauer zu fesseln. Ein am Halse angebundener Hofhund vor einem schönen Stück Fleische, unter dem Titel: „die Marter des Tantalus", könnte einem weichherzigen Hundeliebhaber beinahe Thränen auspressen. — Auch Charles Béranger stellt mit Talent Jagdhunde und todtes Wildpret dar. — Philipp Rousseau endlich, um dessen Bilder und Bildchen sich die Liebhaber reissen, hat, als seinen Antheil am Salon, ausser mehreren Stillleben, eine grössere Leinwand, mit dem Titel: „ein Eindringling", eingesandt. Eine Katzenfamilie, die in einem Saal mit Marmorboden und reichen Teppichen sich ergeht, wird durch die Ankunft eines Hundes gestört, der als ungebetener Gast zu dem eben vorgelegten Frühstück sich einfindet. Diesem Bilde fehlt nur wenig, um ein Meisterstück zu sein; was dem Künstler aber im Wege steht, ist — so paradox dies klingen mag, — seine zu grosse Geschicklichkeit. Die Gewandtheit in Handhabung der Mittel, die geistreich spielende Pinselführung lässt keine Spur von Naivetät aufkommen und der glänzende Vortrag artet in Härte aus, dergestalt, dass das Fell der schönen weissen Angorakatze und ihrer Jungen sich von dem Marmor des Fussbodens in nichts unterscheidet. (Forts. folgt.)

Dr. Seb. Brant's Betheiligung bei dem Holzschnitt seiner Zeit.

Vom Prof. **F. Fischer** in Basel.

Seb. Brant, der berühmte Dichter des Narrenschiffs, ist eine so bedeutende Persönlichkeit, durch seine dichterischen, philologischen und juridischen Leistungen, wie durch seine Wirksamkeit auf seine Zeit, dass schon das Interesse für den Mann seine Mitwirkung in dem künstlerischen Gebiete zu einer Merkwürdigkeit macht, welche wohl eine nähere Untersuchung verdient.

Seb. Brant oder, wie er nach damaliger Sitte seinen Namen ins Lateinische übersetzte, Titio, war 1458 zu Strassburg geboren, studirte von 1475 an zu Basel, erhielt daselbst 1489 die Doktorwürde und 1494 das öffentliche Lehramt als Professor der Rechte. 1498 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, als Syndikus des dortigen Raths berufen, und ward in dem Strassburger Gemeinwesen ein bedeutender Mann, besonders auch als Liebling des Kaisers Maximilian, der ihn zum kaiserlichen Rath und Kanzler ernannte. Er starb 1520 oder 21.

Seine Mitwirkung bei dem Holzschnitt seiner Zeit ist indess auch eine ganz neue Thatsache für die Kunstgeschichte, welche ich auf dem beschwerlichen Wege gefunden habe, die

1) Man vergleiche den Bericht unseres Amsterdamer Hrn. Correspondenten: Dürer Jahrgang S. 399.

Holzschnittbücher unserer öffentlichen Bibliothek in den verschiedenen Fächern, worin sie zerstreut stehen, aufzusuchen und die spärlichen Notizen über Zeichner und Holzschneider aus den Anfangs- und Endtiteln, wie aus den Vorreden und Dedicationen herauszulesen. Es geht zwar in der Kunstgeschichte eine dunkle Sage, wonach Seb. Brant sogar unter die Holzschneider seiner Zeit gezählt wird und Jos. Heller in seiner Geschichte der Holzschneidekunst S. 90 findet nicht ganz überflüssig, bemerken zu müssen, dass das mit Unrecht geschehe, wie auch bei dem Basler Buchdrucker Joh. Bergmann von Olpe und dem schmutzigen Nachahmer Brant's, dem fahrenden Franciscaner-Mönche Thomas Murner. Heller sagt nicht, wo er diese Notiz gefunden. Sie beruht ohne Zweifel auf flüchtiger Kunde einer der Belegstellen, woraus ich die Betheiligung Seb. Brant's bei dem Holzschnitte seiner Zeit nachweisen werde, zugleich aber auf der irrigen Voraussetzung, dass diese Betheiligung nothwendig in eigenhändigem Formschnitt bestanden haben müsste; — eine technische Arbeit, welche kein Billiger dem viel beschäftigten Gelehrten und Staatsmann zumuthen wird. Gerade diese Voraussetzung aber ist ein Vorurtheil, welches auch sonst viel Verwirrung in der Kunstgeschichte veranlasst hat, indem dadurch die verschiedenen, bei einem Holzschnitt möglicher Weise ganz getrennten Kunstleistungen: die ursprüngliche Zeichnung, die Uebertragung der Zeichnung auf den Holzstock und der Schnitt selbst, zusammengeworfen und damit die Namen mancher Künstler, wie A. Dürer und H. Holbein, mit einer Menge schlechter Schnitte belastet, auf der anderen Seite dagegen die immerhin grossen Verdienste einzelner Holzschneider, wie Hans Lützelburger, in Schatten gestellt werden, eine Verwirrung, welche bekanntlich, nachdem sie von Unger, Bartsch, Sotzmann gelöst war, von Rumohr in Beziehung auf H. Holbein, gegen die Nachweisungen des Hrn. Pet. Vischer, hartnäckig ist festgehalten worden. Auch auf diese Frage wird die künstlerische Betheiligung Brant's ein schlagendes Licht werfen, indem bei aller Verdienstlichkeit seiner Zeichnungen wird gestanden werden müssen, dass sie eben nicht der künstlerischen Art waren, um ohne die Dazwischenkunft anderer Künstler in Holz ausgeführt werden zu können, und dass die danach gefertigten Holzschnitte daher auch im Werthe sehr verschieden ausgefallen sind, je nachdem er geschickte oder ungeschickte Hände fand zur Uebertragung seiner Zeichnungen auf den Holzstock und wieder zur Fertigung des Schnittes. Es wird sich namentlich zeigen, dass je bei den einzelnen Holzschnittfolgen es meist nur Eine, von seiner verschiedene Hand war, welche seine Vorzeichnungen auf den Holzstock übertrug, und dass dann wieder sehr verschiedene Hände beschäftigt waren, diese Stösse zum Behuf des Abdrucks auszustechen.

Um die Betheiligung Brant's bei dem Holzschnitte seiner Zeit begreiflich zu machen, genügt es hinzuweisen: auf den damaligen Schwung der jungen Buchdruckerpresse, namentlich in Basel, wo Brant mit Bergmann von Olpe und Michael Furter, und in Strassburg, wo er mit Joh. Grüninger in schriftstellerischer, wo nicht in geschäftlicher Verbindung stand; auf die noch viel unmittelbarere Verbindung der Gelehrten mit der Presse und dem Buchhandel, die sich noch nicht als besonderer Beruf mit fertiger Technik abgelöst hatten, so dass Gelehrte, wie die obengenannten Bergmann und Grüninger, wovon jener Canonicus und dieser Magister war, sich vorzugsweise zum Buchdruck und Handel berufen glaubten und wohl auch abwechselnd, wie Joh. Oporin in Basel, aus der Buchdruckerei auf den Catheder stiegen; endlich auf den herrschenden Geschmack des Publikums, welcher Holzschnitt-Illustrationen bald bei allen, nicht blos deutschen, sondern auch lateinischen Druckwerken forderte, wozu der Künstler nothwendig der Beihülfe eines Gelehrten bedurfte.

Den Anlass zu der Sage, dass Brant selbst in Holz geschnitten, hat wohl die Titelinschrift der 1502 bei Joh. Grüninger in Strassburg erschienenen lateinischen Ausgabe des Virgil[1]) gegeben: „mit 5 Commentaren und feinen durch Seb. Brant hinzugefügten Figuren und Bildern"; denn diese Inschrift spricht allerdings den Antheil Brant's an den Holzschnitten dieser Ausgabe, welche sonst nach Ebert wohl nur ein Abdruck einer Venediger Ausgabe war, ganz unzweideutig aus. Allein, welcher Art dieser Antheil war, bleibt unentschieden. Dass Brant die Holzschnitte selbst gefertigt hätte, ist geradezu unmöglich, denn die Zahl derselben beläuft sich über 200. Brant hatte Anderes und Besseres zu thun. Am wahrscheinlichsten ist, dass er die Vorzeichnungen dazu geliefert und dass dann ein im Dienste der Grüninger'schen Officin stehender Künstler sie auf den Holzstock übertragen, wohl auch mehr oder weniger umgezeichnet hat, der Schnitt dagegen von anderen Arbeitern, deren sich mehrere, bessere und schlechtere, deutlich unterscheiden, gefertigt wurde. Allein die Betheiligung Brant's konnte auch eine entferntere sein, eine so entfernte, dass die ganze Entdeckung einer künstlerischen Mitwirkung von seiner Seite in Nichts zu zerrinnen droht: Brant konnte auch blos der Besteller und Besorger der Holzschnitte sein, etwa dem Künstler die darzustellenden Scenen angegeben und beschrieben und ihre Ausführung geleitet haben; denn das reichte für den Buchhändler hin, seine Bethätigung dabei auf dem Titel hervorzuheben, besonders da der Name Brant's bereits einen sehr empfehlenden Klang hatte.

Allein Brant ist nicht blos auf dem Titel des Grüninger'schen Virgils als Urheber der Holzschnitte genannt, sondern kündigt sich auch selbst in einer poetischen Zuschrift an den Leser[2]) als solchen an. Er legt grossen Werth auf die Veranschaulichung und Verdeutlichung der Dichtung durch die Bilder, indem jene dadurch nicht blos den Gelehrten, sondern auch den Laien zugänglich werde und nennt in der Beziehung seine Ausgabe den vorzüglichsten Virgil, welcher auf der Welt existire. Das alles konnte freilich ohne alle Betheiligung künstlerischen Selbstgefühls blos aus Gefälligkeit für den Buchhändler oder aus geschäftlichem Mitinteresse zur Empfehlung der Ausgabe gesagt sein; auch bezieht sich in der That die Anpreisung nicht auf den künstlerischen Werth, sondern den veranschaulichenden Nutzen der Bilder. Allein nach und nach tritt das künstlerische Selbstgefühl hervor[3]), indem Brant auf die hohe Stellung der Malerei im klassischen Alterthume übergeht: „Gross war nicht der Ruhm der Malerkunst", und bekannte und unbekannte Künst-

1) Virgilii opera, cum quinque commentariis (Servii, Donati, Landini, Mancinelli et Calderini) expolitissimisque figuris, atque imaginibus per Seb. Brant superadditis. — Argentine J. Grieninger. 1502. Fol.

2) Seb. Brant ad lectorem operis.

Lectori loquitur liber hic, pictasque tabellas
Commendat, quales Virgilio addiderit.
Perlege Virgilios, quotquot bone lector in orbe
Comperies toto: me quoque confer eis;
Spero equidem dices me longe alios superare
Videris atque ante hac nec mihi ubique parem.
Hic legere historias, commentaque plurima doctus,
Nec minus indoctus perlegere illa potest.

3) Magna fuit quondam picturae gloria.
Pictores Fabii dictatoresque fuere.
Pinxit Aristides.
Sed quorsum, o lector, nos haec meminisse putabis
Picturae laudem quam damus eximiam?
Quam nisi: ut has nostras quas pinximus ecce tabellas
Virgilio: charas tu quoque habere velis!

lerberühmtheiten citirt, Apellos, Polygnot, Eupomp, Apollidor. Noch sprechender ist, dass namentlich auch Staatsmänner mit der Kunst in Verbindung gebracht werden: „Die Fabier waren Maler und Diktatoren“; selbst „Aristides malte“. „Wozu“, schliesst Brant, „glaubst du, Leser, dass ich das alles in Erinnerung bringe, das Lob, das ich der Malerkunst ertheile? Als damit auch du diese unsere Bilder, welche wir, wie du sie vor dir siehst, zum Virgil gemalt haben, dir lieb und werth sein lassen mögest!“ — Damit hat doch wohl Brant sich selbst als Maler oder Zeichner der angepriesenen Illustrationen ganz unzweifelhaft bezeichnet, und er durfte als blosser Besteller oder Anordner so nicht sprechen: „unsere Bilder, die wir, wie du sie vor dir siehst, gemalt haben“.

Wenn indess noch ein Zweifel an der künstlerischen Betheiligung Brant's bei diesem Holzschnittwerke übrig sein sollte, so muss derselbe bei der Ansicht der Bilder vollends schwinden. Sie sind, wenn auch nicht ohne eigenthümlichen Ausdruck und alterthümlichen naiven Reiz, doch ebenso schlecht gezeichnet als geschnitten und machen offenbar weniger Anspruch auf künstlerischen Werth, als auf anschauliche Verdeutlichung des Gegenstandes, der freilich auf die naivste Weise in die Tracht und Sitte des Jahres 1500 übersetzt ist. Schon dieser rein literarische Zweck der Bilder, insbesondere aber die Masse von Kenntniss und Gelehrsamkeit, welche schlecht und recht sich darin kund giebt, lässt es den Bildern ansehen, dass die Zeichnungen von der Hand eines Gelehrten, nicht eines gewöhnlichen Künstlers sind. Wie hätte ein solcher den lateinischen Virgil zum Behuf der hundert und aber hundert Scenen studiren oder die darzustellenden Scenen sich schildern lassen sollen; wie hätte er die hunderterlei Personen und Akte aus blosser Beschreibung treffen, wie auch nur die vielen lateinischen Ueberschriften richtig anbringen können? Diese gelehrten Illustrationen können nur von der Hand eines Gelehrten sein!

Ich begnüge mich für den Strassburger Aufenthalt Brant's mit dem genannten Holzschnittwerke, wiewohl zu vermuthen ist, dass die thätigen Verleger Strassburgs seinem künstlerischen Talente nicht von 1502 an Ruhe gelassen haben werden. Es liesse sich vielleicht eine Theilnahme Brant's an den Holzschnitt-Illustrationen der von ihm 1508 bei Grüninger erschienenen und nachher 1538 in den Verlag Seb. Wagners in Worms übergegangenen Gedichte Freidank's nachweisen und ebenso mag er Antheil gehabt haben an den Holzschnitten der 1507 bei Grüninger erschienenen Uebersetzungen von Caesar und Livius, und zwar nicht blos mittelbar dadurch, dass ältere Holzschnitte von ihm herübergenommen, namentlich fast alle Virgilschen Bilder in den Livius hineingespielt wurden, sondern auch unmittelbar an den neuhinzugekommenen Holzschnittbildern; ja er scheint durch Grüninger mit der Schöffer'schen Officin in Mainz in Verbindung gekommen zu sein, wo jene Uebersetzungen von Caesar und Livius zuerst 1505 erschienen waren und später 1530 und 33 mit moderneren Bildern (von H. Brosamer) vermehrt wieder herauskamen. Indessen ist mir nicht gelungen, eine weitere Erwähnung seiner künstlerischen Theilnahme in einem Strassburger Druckwerke aufzutreiben; wohl aber ist die fleissige, steife Hand seines beim Virgil benützten Zeichners fast in allen Grüninger'schen Holzschnittwerken wieder zu erkennen.

(Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

Goethe-Stiftung.

De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt. Leipzig, 1851. (162 S. in 8.)

Ein von Berlin im Jahre 1849, bei der hundertjährigen Jubelfeier von Goethe's Geburtstag, ausgegangener Aufruf hat die Gründung einer Goethe-Stiftung in Anregung gebracht, „die in seinem Geiste deutsches Kunstleben und den Einfluss desselben auf die Versittlichung des Volkes stärke und mehre“. Es sind verschiedene Vorschläge gemacht worden, worin eine solche Stiftung bestehen könne und wie dieselbe auszuführen sei. Der berühmte Klavier-Virtuose, von dem die oben genannte Schrift herrührt und der gegenwärtig in Weimar ansässig ist, hat den Gedanken mit Begeisterung für die Manen Goethe's aufgenommen und die Vorschläge zu einer scharf bestimmten Form auszuprägen versucht. Bei der näheren Aufmerksamkeit, welche seine Schrift bereits gefunden zu haben scheint, wird es nicht überflüssig sein, das Resultat derselben in seinen wesentlichen Punkten und in übersichtlicher Ordnung darzulegen und einiger Prüfung zu unterziehen.

Die Goethe-Stiftung soll hienach ihren Sitz zu Weimar haben und in jährlichem Wechsel, am Geburtage Goethe's, dem 28. August, öffentliche Concurrenzen veranlassen und einrichten: in der Literatur,
der Malerei,
der Sculptur,
der Musik.

Jedesmal soll Ein Werk den Preis erhalten, der, je nach der Beschaffenheit des Werkes, aus 500, 1000, 2000 oder 3000 Thalern bestehen soll. Es ist in Aussicht genommen, dass jedes Preis-Werk Eigenthum der Goethe-Stiftung werde und bleibe, auch jedes derartige literarische und musikalische Manuscript, für dessen Herausgabe zu ihrem Vortheil die Stiftung zu sorgen hat. Bei Sculpturarbeiten wird nur die Einsendung von Gypsmodellen oder Zeichnungen vorausgesetzt, und soll dem Autor einer prämiirten Arbeit der Art freigestellt bleiben, dieselbe später für seine Zwecke auszuführen. Für den Fall, dass diejenige der genannten Preis-Summen, welche dem zu prämiirenden Werke zuerkannt worden, dem Autor nicht genügt, sind besondre Bestimmungen vorgeschlagen.

Es wird die Hoffnung ausgesprochen, dass im Laufe der Zeit besondre Stiftungen zur Ertheilung von Nebenpreisen für sogenannt untergeordnete Fächer, — z. B. in der Architektur, — ins Leben treten werden. Ebenso, dass es möglich zu machen sein werde, Medaillen, sowohl an die Haupt-Prämirten, als zum Zwecke der Accessits, zu vertheilen.

Die Angelegenheiten der Goethe-Stiftung sollen durch ein Directions-Comité, unter dem Vorsitz des Erbgrossherzogs von Sachsen-Weimar, vertreten werden. Dasselbe soll aus 25 Mitgliedern, von denen fünf in Weimar ansässig sind, bestehen. Es versammelt sich jährlich zur Zeit von Goethe's Geburtstag. Fünf Auswärtige werden hiezu jedesmal ausdrücklich, gegen eine Reise-Entschädigung von 100 Thlrn. und die Gewährung kostenfreien Aufenthalts in Weimar, eingeladen.

Das Comité hat jedesmal den Preis in der ausgeschriebenen Concurrenz zuzuerkennen. Zu diesem Behufe gesellt dasselbe sich eine Jury von drei Technikern des betreffenden Faches zu, welche unter denselben Bedingungen, wie jene fünf Mitglieder, nach Weimar eingeladen werden. Diese drei Techniker erstatten dem Comité vor der Entscheidung ihr Gutachten. Literarische und musikalische Concurrenz-Arbeiten sind zu die-



sem Behuf schon acht Wochen vorher, d. h. bis zum 15. Juni, einzusenden. Vor der Entscheidung nehmen die Comité-Mitglieder von den eingegangenen Arbeiten Kenntniss. Die Entscheidung erfolgt nach Stimmenmehrheit, wobei die drei Mitglieder der Jury, und zwar jeder mit dreifacher Stimme, mitstimmen.

Ausserdem hat das Comité das Programm für die nächstjährige Concurrenz festzustellen und darin namentlich auch in demjenigen Kunstfache, welches der Turnus trifft, die Untergattung, in der concurrirt werden soll, zu bestimmen, im Fall man sich nicht etwa veranlasst sieht, eine specielle Aufgabe zu stellen.

Mit jeder musikalischen Concurrenz soll ein grosses Musikfest verbunden werden. Der Direktor, dem die Leitung desselben übertragen wird, soll 100 Thlr. erhalten. In Betreff der auswärtigen Executanten ist die Hoffnung ausgesprochen, dass die Bewohner Weimars für ihre Beherbergung bereitwillig Sorge tragen würden.

Die Stiftung verlangt als Minimum ein Kapital von 60,000 Thalern, als Maximum ein solches von 100,000 Thalern. Dasselbe soll durch eine allgemeine Subscription beschafft werden. Die jährliche Ausgabe wird mindestens 3000 Thlr., d. h. die Zinsen von 60,000 Thlrn., betragen. Hiebei ist ein zu ertheilender Preis von 1000 Thlrn. in Anrechnung gebracht. Es wird bemerkt, dass, im Fall Preise zu 2000 oder 3000 Thlrn. zu ertheilen wären, bevor man auf die Kapitalsumme von 100,000 Thlrn. gekommen, S. K. H. der Grossherzog von Sachsen-Weimar geneigt sei, das Fehlende zu diesem Zwecke zuzuschiessen. —

Diese Vorschläge, so schön die Absicht im Wesentlichen ist, erwecken doch in einigen Punkten Bedenken. Befremdlich ist es von vornherein, dass die Architektur von den eigentlichen Concurrenzen ausgeschlossen sein soll, während der Verf. (S. 143) doch in der Literatur nicht etwa nur die höchsten Gattungen der Poesie, sondern jede namhafte literarische Thätigkeit, mit Ausnahme der streng wissenschaftlichen, berücksichtigt wissen will. Aus den beiläufigen Aeusserungen über die Architektur (S. 153) geht freilich hervor, wie wenig er sein Augenmerk auf das Künstlerische derselben zu richten geneigt war.[1]) Es bedarf, wie es scheint, des ästhetischen Nachweises nicht, dass die Architektur, der ganzen Tendenz dieser Goethe-Stiftung gemäss, unbedingt mit in den Kreis der concurrirenden Künste gehört, dass somit eine Reihe von fünf Hauptfächern aufzustellen und ein fünfjähriger Turnus festzusetzen sein würde.

Dann treten bei der Annahme, dass die prämiirten Werke (mit Ausnahme derer der Sculptur) in das unbedingte Eigenthum der Stiftung übergehen sollen, einige Bedenken entgegen. Schon bei den Werken der Malerei ist wenigstens in Frage zu stellen, ob auch das Recht der ausschliesslichen Vervielfältigung darin mit eingeschlossen sein soll, was unter Umständen von nicht unwesentlicher Bedeutung sein kann; dies wäre indess durch eine näher regelnde Bestimmung zu erledigen. Vorzugsweise aber würden die entsprechenden Verhältnisse der Literatur (unter Umständen auch der Musik) in Betracht kommen müssen. Das prämiirte Manuscript soll ganz in das Eigenthum der Stiftung übergehen und diese soll sich die ausschliessliche Herausgabe (im Fall sie sie nicht für eine erste Auflage einem Buchhändler überträgt) vorbehalten. Dadurch kann aber der Autor, selbst bei scheinbar glänzendem Preise, in ein ungünstiges Verhältniss versetzt werden. Der Autor verkauft gegenwärtig, nach Feststellung des geistigen Eigenthumsrechts, häufig keineswegs sein Manuscript ohne Weiteres an den Verleger, sondern giebt demselben nur das Recht, Vervielfältigungen seines Manuscripts durch den Druck in einer oder mehr Auflagen zu einer bestimmten Anzahl von Exemplaren abzusetzen. Er kann dadurch, wenn seine Arbeit Erfolge hat, die letztere auf eine lange Dauer zu einem zinsentragenden Kapitale machen, ungleich vortheilhafter, als wenn er sie um eine beliebige, ein für allemal zu zahlende Summe absetzt. Die Billigkeit dürfte also auch Bestimmungen zu Gunsten des prämiirten Autors, welche einem solchen Verhältniss entsprächen, verlangen. Ohne Zweifel aber gehört, im entschiedenen Interesse des Autors, der ein Lieblingsschriftsteller der Nation sein oder werden kann, sowie nicht minder im Interesse des Publikums die Bestimmung hieher, dass es ihm, falls er eine Sammlung seiner Werke veranstaltet, unbenommen sein muss, auch das prämiirte Werk in dieselbe aufzunehmen.

Ferner würde die Entscheidung über den zu ertheilenden Preis bei den gemachten Vorschlägen theilweise den erheblichsten äusseren Schwierigkeiten begegnen.

Bei der Sculptur und Malerei würde dies weniger der Fall sein; bei der Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen, die sich überschaubar dem Auge gegenüberstellen, würde sich nach dem angedeuteten Verfahren, wenn in der Kürze der Zeit auch vielleicht nicht ganz leicht, der entsprechende Beschluss fassen lassen.

Bei der Architektur, nachdem dieselbe mit aufgenommen, würden sich schon eigenthümliche Schwierigkeiten geltend machen. Es würden zum Behuf der Concurrenz insgemein architektonische Risse (nur im seltensten Falle Modelle) eingesandt werden; es würde unter den Rissen, zur Feststellung eines begründeten Urtheils mehr auf die geometrischen Zeichnungen, des Ganzen und der Einzelheiten, und auf das Wechselverhältniss beider, ankommen, als etwa auf malerisch ausgeführte Perspektiven: — es gehört aber gerade zur Beurtheilung jener ein schon ziemlich scharfgebildetes Verständniss. Das Comité würde also leicht in die Lage kommen, sich dem Urtheil seiner drei Techniker ohne Weiteres zu fügen.

Noch ganz anders aber verhielte es sich bei der Literatur und bei der Musik. Es ist freilich schon in den Vorschlägen berücksichtigt worden, dass zu deren Beurtheilung, da zunächst jedes Werk für sich durchgelesen sein will, ein grösserer Zeitaufwand nöthig sein würde. Daher jener um acht Wochen frühere Termin der Einsendung für diese Fächer. Aber die Zahl des Eigehenden kann unter Umständen, zumal bei der Literatur, so bedeutend werden, dass für die drei Personen der Jury auch diese Zeit zu kurz sein möchte, abgesehen davon, dass sie schwerlich überhaupt so viel freie Zeit für ein unter Umständen so zeitraubendes Geschäft haben würden, dass es voraussichtlich kaum ausführbar sein würde, sie so zeitig und für so lange Dauer nach Weimar zu berufen, und dass es noch viel schwieriger sein würde, alle die eingesandten Manuscripte zwischen ihnen, eins nach dem andern von Ort zu Ort, circuliren zu lassen. Und doch wäre dies Alles noch die geringere Schwierigkeit. Wie sollte es möglich sein, eine irgend grössere Anzahl von literarischen oder musikalischen Werken — und die ersteren können unter Umständen ein halbes Tausend und mehr ausmachen — in kürzester Frist zur Kenntniss der Comité-Mitglieder zu bringen und deren Gefühls-Organe, die unter Umständen schon, wenn dies hinter einander geschähe, nach dem Anhören des dritten Stückes abgestumpft sein möchten, lebendig zu erhalten?

1) Er vergisst dabei zugleich völlig, mit wie tiefem Sinn Goethe — mit dessen eigenthümlichen Richtungen er doch die Elemente der Stiftung in möglichst nahe Beziehung zu bringen sucht — schon seit seinen Jünglingsjahren die künstlerischen Leistungen der Architektur aufzufassen bemüht war, während er (der Verf., S. 101) gleichwohl die, in der That nur ziemlich unbedeutenden Versuche Goethe's, sich auch in das ihm fremde Element der Musik einzubürgern, aufs Höchste anschlägt.

Die Sache ist in solcher Art eben unausführbar. Es wird überhaupt ins Auge zu fassen sein, dass bei den verschiedenen Kunsfächern wesentlich verschiedene Verhältnisse obwalten und dass hienach bei einer Aufstellung der Concurrenzen verschiedene Bedingungen und ein verschiedener Modus der Prämiirung geboten sind. Ja, es dürfte in Frage kommen, ob die Anordnung von Concurrenzen für alle Fälle den für die Goethe-Stiftung angenommenen tieferen Grundsätzen entsprechend sein würde. Vieles geht im Bereiche des geistigen Schaffens vor sich, was durch eine derartige Concurrenz nicht zu erreichen sein möchte; vielerlei Umstände, äussere und innere, können eintreten, die den Schaffenden, und oft den besten, von der Theilnahme an solcher Concurrenz abwendig machen. Es scheint unter Umständen noch umfassender zu den in Aussicht genommenen Erfolgen zu führen, wenn jene höchste Anerkennung nicht bloss dem besten der in eine Preisbewerbung eingetretenen Werke, wenn sie überhaupt dem Besten, was in einem bestimmten Fache und innerhalb eines bestimmten Zeitraumes im Vaterlande hervorgetreten ist, zu Theil würde. Dies kann einerseits für die monumentalen Werke der Architektur und der bildenden Kunst, andrerseits für die Musik und die Poesie gelten und dürfte namentlich Gelegenheit geben, über die angeregten Schwierigkeiten bei der Prämiirung der Werke der letzteren Gattungen hinwegzukommen.

Die Vorschläge des Hrn. Liszt würden hienach, je nach dem zu ergreifenden Standpunkte, manche mehr oder weniger wesentliche Modificationen erfordern und dadurch freilich auf ein zum Theil andres Schluss-Resultat, — als auf das einer in Weimar, für die Zwecke der Goethe-Stiftung, zu gründenden Sammlung künstlerischer Erzeugnisse, — hinauskommen. Es dürften aber überhaupt, falls eine derartige Stiftung unter der Aegide eines Namens wie Goethe ins Leben treten soll, die freisinnigsten Principien maassgebend sein. **F. Kugler.**

Manuel

de l'amateur d'estampes, contenant

1° Un dictionaire des graveurs de toutes les nations, dans lequel sont decrites les estampes rares, précieuses et interessantes, avec l'indication de leurs différentes états, et des prix auxquels ces estampes ont été portées dans les ventes publiques en france et à l'étranger depuis un siècle;

2° Un répertoire des estampes dont les auteurs ne sont connus que par des marques figurées;

3° Un dictionaire des monogrammes des graveurs;

4° Une table des peintres, sculpteurs, architectes el dessinateurs, d'apres lesquelles ont été gravées les estampes mentionnées dans l'ouvrage, avec renvoi aux artistes qui ont reproduits leurs oeuvres;

5° Une table méthodique des estampes décrites dans le dictionaire des graveurs et dans le répertoire, et précédé de Considérations sur l'histoire de la gravure, sur ses divers procédées, le choix des estampes et la manière de les conserver, par M. Ch Le Blanc, du département des estampes de la bibliotheque nationale. 1re Livraison (A—Bartoli.) gr. 8. Paris, chez Jannet. 1850. Prix de chaque Livraison sur papier vergé: 3½ Fr. sur papier vélin: 6 Francs.

So vollständig wir mit dem Hrn. Verfasser der *Suppléments au peintre-graveur de Ad. Bartsch* einverstanden sind, dass sich ein *„Peintre-graveur général"* nur dereinst aus den Monographieen der Werke einzelner Meister und Schulen bilden lassen werde und so sehr wir Dasjenige würdigen, was in letzterer Beziehung zeither von mehreren Kunstschriftstellern geleistet worden ist, so scheint doch die Verwirklichung der Idee eines *„Dictionaire universel de la gravure"* einer so fernen Zeit aufbehalten und bei dem Umfange und Preise eines solchen Riesenwerkes so wenig für die in beschränkteren Kreisen sich bewegende Kunstliebhaberei der Privat-Sammler geeignet zu sein, dass wir sowohl für unser Jahrhundert die Möglichkeit der Erfüllung derartiger Wünsche, als die allgemeine Verbreitung und Anschaffung eines solchen Werkes, mithin auch dessen Nutzen für den einzelnen Kunstfreund, bezweifeln zu dürfen glauben.

Dennoch aber ist ein die ganze Kupferstichkunde umfassendes Universal-Werk nicht nur für öffentliche Sammlungen, sondern auch vorzüglich für den Privatgebrauch der Kunstfreunde, ein so dringendes, für die Erweiterung und Fortbildung dieser Wissenschaft aber ein so wichtiges Bedürfniss, dass wir uns bisher den obigen Bemerkungen nur mit Bedauern überliessen. Um so freudiger aber begrüssen wir das oben angezeigte Werk, das unter dem bescheidenen Titel eines *„Manuel"* allen Anforderungen entspricht, die wir an ein *„Répertoire universel de la gravure"* nur machen können und in beschränktem Raume einen Reichthum des Wissenswürdigen darbietet, der wahrhaft überrascht. Denn es enthält nicht nur, in alphabetischer Ordnung, die Namen der Künstler und Kunstliebhaber, die, seit der Erfindung der Kupferstecherkunst bis jetzt, mit dem Grabstichel, der Nadel und dem Schabeisen in Kupfer oder Stahl gearbeitet, der Holzschneider und Lithographen, nebst kurzer Erwähnung ihres Vaterlandes, ihrer Lebens- und Blüthezeit, so wie eine vollständige Aufzählung ihrer Arbeiten, unter denen viele zeither unbekannte, welche die Kupferstich-Sammlung der National-Bibliothek in Paris besitzt; sondern auch die genaue Angabe der verschiedenen Abdrucksgattungen und der Grössen der Blätter, so wie der Meister, nach deren Vorbildern jene gestochen sind. Ferner finden wir in dem Werke die Monogramme der Künstler, Genealogieen berühmter Künstlerfamilien, die Titel der Bücher, zu denen einzelne Blätter oder Folgen von Kupfern verwendet wurden, Angaben von noch existirenden Platten älterer Stiche und Radirungen, Auctions- und Ladenpreise, so wie Hinweisungen auf bekannte Kunstschriften und Cataloge. Kurz, wir wüssten nicht leicht eine Auskunft im Bereich der Kupferstichkunde, die man in diesem Buche vergeblich suchen würde.

Diese Vollständigkeit gewinnt aber noch an Werth dadurch, dass das Werk nicht auf eine zahlreiche Reihe von Bänden berechnet ist, deren Beendigung viele Jahre und eine bedeutende Geld-Ausgabe erfordert. Durch gedrängte Kürze (wie sie der französischen Sprache mehr als der unsrigen eigen ist), durch vortreffliche Einrichtung des Drucks und vollkommen verständliche Wortabkürzungen, wird es dem Verf. möglich sein, sein Werk in 12 Lieferungen à 10 Bogen, oder 4 mässigen Bänden, zu beendigen und der Preis des Ganzen wird dasselbe allen Kunstfreunden zugänglich machen.

Nach dem Erscheinen der dritten Lieferung wird jedoch der oben angezeigte Subscriptionspreis, bei den Exemplaren auf gereiftem Druckpapier um 1 Fr., bei denen auf Velinpapier um 2 Fr., für jede Lieferung erhöht werden.

Wir schliessen diese Anzeige mit dem Wunsche, dass dies vortreffliche und unentbehrliche Werk sich von jetzt ab in den Händen aller Kupferstichfreunde befinden möge. **J. F. Linck.**

Zeitung.

∓ **Berlin,** im Juli. Der Architektur- und Landschaftsmaler Jul. Helfft wird nach einem kurzen Aufenthalte in Interlaken nach Italien gehen, um Studien zu einem grösseren Bilde, das er auszuführen beabsichtigt, zu machen. Sodann wird er Paris besuchen. — Wir sahen in seinem Atelier folgende so eben beendete und in den Besitz des Majors v. Hartwich übergegangene Gemälde: Die Kirche Sta. Libera zu Verona, der Klosterhof von Sta. Croce in Florenz und die Villa an der Etsch in Verona. Sie bilden in so fern einen Cyclus, als je die Tageszeiten des Morgens, Mittags und Abends darin bestimmt und mit südlicher Eigenthümlichkeit ausgeprägt sind. Ein ebenfalls beabsichtigtes Nachtstück war noch nicht begonnen.

ομ **Paris,** 6. Juni. (Schluss.) Die „Apollogalerie", welche den eigentlichen Louvrepalast mit der „langen Galerie" verbindet, wurde, nachdem eine Feuersbrunst im Jahr 1661 das Innere nebst einem grossen Theil der darin befindlichen Bildnisse der französischen Könige, Prinzen und Minister zerstört hatte, glänzender und schöner wieder aufgebaut, nach den Zeichnungen von Lebrun. Die reichverzierte Decke wurde von Fr. Girardon ausgeführt. In dem mittlern Deckengemälde stellte Lebrun, mit Rücksicht auf Ludwigs XIV Devise, den Sonnen-Gott in seinem Wagen von den Horen umschwebt dar; in vier kleinern Feldern die vier Jahreszeiten. Ueber den zwölf Fenstern (nach Morgen zu) und den zwölf ihnen entsprechenden Pfeilern waren, in Braun mit Gold gehöht, die Beschäftigungen der zwölf Monate gemalt, in Stucco aber die entsprechenden Zeichen des Thierkreises angebracht. — Seit langer Zeit nun waren diese Verzierungen und die reichen Vergoldungen des Platfonds abgefallen und lagen auf dem Boden, die Decke selbst drohte den Einsturz, und die deshalb nothwendig gewordenen Stützen hatten die 40 Fuss breite Galerie auf einen schmalen Gang reduzirt, welcher gewöhnlich, bei den jährlichen Ausstellungen, den Kupferstichen angewiesen wurde.

Die Herstellung dieses Prachtgemaches war eine dankbare Aufgabe, und sie ist mit Glück und mit vollständigem Erfolge gelöst worden. Der Baumeister hat sich weislich, wie es denn auch nicht anders zu erwarten war, an das Vorhandene gehalten, hat die grösstentheils noch erhaltene, nur zerfallene Decke vollkommen wieder zusammengesetzt; die Vergoldung ist überall beibehalten, und die neue mit dem harmonischen und schönen Tone derselben in Einklang gebracht; die Malereien sind, so gut als möglich, im Style der alten ausgebessert worden; der noch leere Raum endlich des grossen mittlern Deckengemäldes erwartet demnächst seine Ausfüllung von E. Delacroix' Meisterhand. — Der eines einheitlichen Prinzips keineswegs entbehrende, und, wenn auch nicht reine und einfache, doch sicher harmonische, charaktervolle und glänzende Baustyl der Zeit Ludwigs XIV hat, ausser der Siegesgalerie und den Prunkgemächern von Versailles, nichts Bedeutenderes und Vollkommneres als die Apollogalerie hervorgebracht, deren gelungene Wiederherstellung der Hauptstadt Frankreichs zu nicht geringer Zierde gereicht.

Aus dieser Galerie nun gelangt der Besucher in den grossen „viereckigen Saal", der von seinem frühern Zustande nichts als die räumlichen Verhältnisse, 74 Paris. Fuss Länge, 34 Fuss Breite und 37 Fuss Höhe (ausschliesslich der Decke) beibehalten hat. Diese letztere nun, früher ganz kahl, ist auf's reichste verziert worden. Vier kolossale Hermen, als Karyatiden, halten Schilde in die Höhe mit den Buchstaben R. F. (République Française). Je zwei erwachsene geflügelte Genien umschlingen den Fuss dieser Hermen mit Laubgewinden. Die Mitte der vier Wände nehmen vier grosse allegorische Gestalten ein, die Baukunst, die Bildhauerei, die Malerei und die Kupferstecherei vorstellend. Vier darauf bezügliche Reliefs tragen die Namen P. Lescot, J. Goujon, N. Poussin und J. Pesne. Den untern Theil der Decke bildet ein Kreuz von 32 Metopen mit eben so vielen Schildchen, deren jedes den Namen eines berühmten Malers trägt. Auf vier grösseren Schildern in den Ecken liest man ausserdem die Namen Raphael, Poussin, Rubens und Murillo. Die Verzierungen der Decke sind das Werk des Bildhauers Simart. — Die Wände sind zunächst mit Zinkplatten bekleidet, dann mit einer starken, eigens zubereiteten Leinwand überzogen, diese mit einer doppelten Lage von Goldplättchen belegt, dann mit blätterartigen Verzierungen bemalt und mit einem braunen Tone überstrichen worden. Dieser warme, braune Grund ist den Bildern weit weniger günstig als das dunkle Roth und namentlich das dunkle Grün, und der Architekt wird beschuldigt, trotz aller Gegenvorstellungen eigensinnig darauf bestanden zu haben. Dagegen sind in den vier Ecken des Saales hohe und schmale Schirme mit dunkelrothem Seiden-Damast überzogen und schwarzem Holz eingefasst, angebracht. Rings um den ganzen Saal, bis zu der Höhe von etwa vier Fuss, geht eine Bekleidung von schwarz gebeiztem Birnbaumholz, welches das Ebenholz vollkommen nachahmt. Von demselben Holze sind die breiten Thüreinfassungen, so wie der grosse Divan in der Mitte des Saales, mit weichselbraunem Sammt überzogen. Dieses dunkle Getäfel trägt zum reichen Anblick des Ganzen nicht wenig bei. Die Hauptzierde des Saales aber, und dessen einzige Bestimmung, — eine Bestimmung, die man dem Architekten vorwerfen kann, über seinem reich verzierten und glänzend vergoldeten Plafond etwas zu sehr aus den Augen verloren zu haben, — ist die Auswahl des Schönsten und Vollkommensten, was die Gemäldesammlung des Louvre an Bildern aller Schulen besitzt. Ein und siebenzig Bilder, gross und klein, mit meistentheils neuen oder doch neu vergoldeten Rahmen nehmen die vier Haupt-Wände und die vier Flächen in den Ecken ein, doch so, dass die Rahmen sich nirgends berühren, und nirgends die Bilder gedrängt erscheinen. Diese 71 Gemälde bilden eine Vereinigung von Meisterwerken, wie solche wohl in der Welt nicht zum zweiten Mal sich findet. Da hängt, an der nämlichen Stelle, die es seit 50 Jahren eingenommen, Paolo Veronese's kolossales Hochzeitsmahl von Cana, diese prachtvolle, rauschende Farbensymphonie, — auf neue Leinwand aufgezogen, frisch gefirnisst und von neuem Rahmen eingeschlossen. Da prangen Raphael's grosse heilige Familie Franz I, sein heiliger Michael; seine „schöne Gärtnerin"; seine Jungfrau mit dem Diademe und andere; Correggio's wundervolle Vermählung der heiligen Katharina und Jupiter mit Antiope; Tizian's Grablegung, seine Dornenkrönung, und seine Geliebte; Lionardo's heilige Familie mit der Anna und seine Monna Lisa; Mantegna's grosses Siegesbild mit dem knienden Marchese Gonzaga; Fiesole's Krönung der Jungfrau; J. van Eyck's Jungfrau mit dem Kinde und dem knienden Stifter; H. Memling's neuerworbene Heilige Joh. Baptist und Magdalena; Fil. Lippi's grosses Altarbild; Perugino's Madonna mit Heiligen; Andrea del Sarto's heilige Familie; Sebastian del Piombo's Heimsuchung der Jungfrau; Fra Bartolomeo's Vermählung der heiligen Katharina; Giulio Romano's Geburt des Heilandes; Nic. Poussin's grosse Landschaft mit Diogenes; die zwei kleinen ovalen Claude Lorrain's, Ruben's Thomiris und Frau mit zwei Kindern; Murillo's Empfängniss der Jungfrau, u. s. w.

Sehr geschmackvoll und unbedingt zu loben ist die Verzierung und die Einrichtung des Cabinets neben dem grossen

Saal. Die Decke ist schon seit der Restauration mit Malereien verziert, die sich auf dessen frühere Bestimmung bezogen und mit der jetzigen allerdings nicht mehr im Einklang stehen. Die Wände sind mit demselben kirschbraunen Sammt bekleidet, die Schränke von demselben schwarzen Holz, das im grossen Saal in Anwendung gebracht ist. Von dem Inhalt der Schränke haben wir schon oben Erwähnung gethan.

An die Westseite des grossen Saales schliesst sich die lange Galerie an, die bekanntlich den Louvre mit den Tuilerien verbindet. Deren erste und zweite Abtheilung enthalten, in chronologischer Folge, die Bilder der italienischen Schulen; die dritte und vierte die der deutschen, der niederländischen und holländischen Schule; die fünfte endlich die der französischen Schule bis zu den Zeiten Ludwig XIV. Mancher Uebelstand, der nach der ersten, zu übereilten Anordnung vom August 1848 auffiel, ist entfernt, die vorzüglichen Bilder sind grösstentheils dem Auge nahe gerückt, mehrere, von Schmutz besonders entstellte Gemälde sind gereinigt und neu gefirnisst, andere sind mit dem besten Erfolge auf neue Leinwand aufgezogen worden. Zu tadeln ist dagegen die hartnäckig beibehaltene Nebeneinanderstellung sämmtlicher Gemälde eines und desselben Meisters, was besonders in der Abtheilung der französischen Schule, wo 36 Poussin und 46 Lesueur, letztere besonders in ermüdender Eintönigkeit nebeneinander hängen, einen höchst unerfreulichen Eindruck macht und den frischen Genuss dieser Schätze geradezu unmöglich macht. — Den zwei, früher durch gewöhnliche Fenster von der Seite spärlich erleuchteten Sälen, hat man das Licht nicht, wie es bei den vier andern (seit der Kaiserzeit) der Fall ist, durch eine Anzahl an den beiden Seiten des Tonnengewölbes angebrachter Oeffnungen zugetheilt, sondern hat für gut befunden, das Licht ganz von oben einfallen zu lassen und hat daher das Gewölbe in der Mitte, und fast der ganzen Länge nach, durchschnitten, wodurch leider die fortlaufende Linie der Wölbung unterbrochen, den Bildern aber ein zu lebhaftes, manchem, besonders italienischen Werke ungünstiges Licht zugeführt wird.

Gehen wir nun aus dem grossen viereckigen Saal wieder in die Apollogalerie, und aus dieser in die Rotunde zurück, so finden wir an der östlichen Seite dieser letzten den zweiten grossen von oben beleuchteten Saal, die französische Tribüne. Die Ausstattung dieses Saales ist einfacher, wie es sich geziemt, und auch für die Schöpfungen des strengen Republikaners David und seiner Schule passend ist. Die Wände haben einen röthlichen Anstrich, von welchem sich die Gemälde, deren Gesammtharmonie fast ohne Ausnahme in's Grünliche fällt, ganz gut abheben. Ausgezeichnet schön ist die Verzierung der Decke zu nennen, welche der berühmte Bildhauer Duret ausgeführt hat. Sieben fast ganz bekleidete Ruhmesgöttinnen, jede 2mal wiederholt, mit zarten, gebrochenen Farben bemalt, bekränzen die Portraitmedaillons von zehn Künstlern aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts: David, Gros, Girodet, Gérard, Prud'hon, Pierre Guérin, Granet, Géricault, Percier, Chaudet. Die Bilder, die der Saal enthält, sind die bekannten Werke der Maler aus der Kaiserzeit, wozu noch einige kleinere Bilder, z. B. von Mme Vigée-Lebrun kommen.

Aus diesem Saale gelangt man in die nunmehr auch vollständig eingerichteten, von der Flussseite her erleuchteten Zimmer der französischen Schule. Das mit diesen parallel laufende „Musée de Charles X", welches in neun, unter der Regierung dieses Königs eingerichteten und reich verzierten Sälen die kostbaren Sammlungen der Mumien, Papyrusrollen und kleinern ägyptischen Alterthümer, der griechischen und etrurischen Thongefässe, der Bronzearbeiten, der Majoliken, Emaillen von Limoges, der Geschirre des Bernard Palissy, der Schnitzwerke und anderer mittelalterlichen Gegenstände, enthält, ist vor der Hand nur zur Hälfte geöffnet.

Zu den ganz neuen Einrichtungen gehört aber noch die, in den Zimmern der ehemaligen Sammlung Standish veranstaltete, Ausstellung der sogenannten Chalcographie des Louvre, bestehend aus vorzüglichen Abdrücken der nach den Kunstwerken des Museums seit Anfang des 17. Jahrhunderts erschienenen Kupferstiche; dazu auch andere Meisterstücke der grossen französischen Kupferstecher, wie Pesne, Audran, Baudet, Claudine Stella u. a., meistens nach N. Poussin's Compositionen, kommen.

An diese Zimmer schliesst sich endlich noch ein neueingerichtetes Cabinet mit Pastellmalereien, an, darunter besonders die unvergleichlichen Portraits von Latour sich auszeichnen.

Wir sehen nun mit lebhafter Ungeduld der baldigen Eröffnung der langen Folge von Cabineten und Sälen entgegen, welche die Sammlung der Handzeichnungen alter Meister enthalten, eine Sammlung, aus deren reichem Vorrath seit 1838 dreizehnhundert Blätter in Glas und Rahmen ausgestellt waren, ohne dass jedoch mit dieser bedeutenden Anzahl die für Künstler und Kunstfreunde so unschätzbaren Studien und Entwürfe grosser Meister alle erschöpft, oder überhaupt das Wichtigste und Interessanteste der ganzen Sammlung an's Licht gekehrt worden wäre.

Madrid, im Juni. In der Erzgiesserei des Hrn. Naury wird jetzt eine colossale Statue der „Kleopatra" gegossen, welche von der Königin bestellt und für deren Privatsammlung bestimmt ist. Die Akademie der Geschichte hat kürzlich einen schönen antiken silbernen Schild erworben, auf dem ein römischer Aedil dargestellt ist, wie er auf einer Sella curulis sitzt, wahrscheinlich ein Weihgeschenk bei irgend einer grossen Feierlichkeit. (B. N.)

Kopenhagen, im Mai. Beim Aufwerfen einer Gruft in der Gegend von Kjölholt, nahe bei Veile, ist ein interessanter Fund von Alterthümern gemacht worden. Die Stücke, welche sämmtlich von Silber sind, bestehen aus zwei Löffeln von eigenthümlicher Façon; der eine, und zwar der längere, ist bezeichnet mit JCK — MSD 1640, der andere mit JCS — MS; ein kleines Gefäss, vermuthlich zu Salz, bezeichnet JCS MSD, ein ziemlich grosser silberner Pokal, mit einer Inschrift oben am Rande, von der man noch die Worte liest: METTE BROENS CHAVNS; dieselbe ist leider, vermuthlich durch den Spatenstich, an dem Becher selbst zerstört worden. Ferner fand man Bruchstücke eines grösseren Gefässes, wahrscheinlich einer Milchschaale. Das Ganze wiegt ungefähr 24 Loth. Vermuthlich wurden diese Gegenstände zur Zeit Christian IV, als die Schweden Holstein und Jütland besetzt hatten, vergraben.

(Faedrel.)

Rom, 11. Juni. Die römische Akademie für Archäologie hat in ihrer letzten Sitzung den König von Preussen, sowie den König von Neapel unter lautem Beifallsruf zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt.

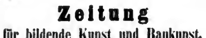
Der preussische Geschäftsträger Hr. v. Reumont, ist von der herculanischen Akademie zum correspondirenden Mitglied ernannt worden.

(Der heutigen Nummer liegt der Anzeiger No. 3 mit einer Umrissdarstellung bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.




Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 29. Sonnabend, den 19. Juli. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt
von **Fr. Eggers.**

Ist in neuerer und neuester Zeit irgendwo nach Reform gerufen worden, so ist es in Hinblick auf die Kunstakademieen geschehen, und herrschen irgendwo verschiedene Ansichten, so ist es hier der Fall, wo Einige das ganze Institut der Akademieen mit Stumpf und Stiel ausrotten, Andere auf das bestehende Gebäude der Einrichtungen gern noch ein Stückwerk aufsetzen, Alle aber vor allen Dingen ändern, reorganisiren möchten. Was hierin in Oesterreich und besonders an der Wiener Akademie geschehen, ist unsern Lesern, theils durch unsern dortigen Herrn Correspondenten, theils durch ein Aktenstück der Wiener Akademie in No. 47 des Dürer-Jahrgangs mitgetheilt worden. Welche Wünsche in Betreff der Gesammtverwaltung, namentlich was die Conservation der Denkmäler angeht, dort noch übrig sind, ist gleichfalls in einigen Aufsätzen im diesjährigen Jahrgange ausgesprochen worden. Umfassender, als es in dem Nachbarstaate geschehen, fasste man in Preussen die Idee einer Gesammtreorganisation der Kunstangelegenheiten auf. Eine weiter greifende Neugestaltung der Akademie der Künste zu Berlin, als des Central-Instituts für die künstlerischen Angelegenheiten des preussischen Staates, sollte einen Hauptbestandtheil der neu zu treffenden Bestimmungen bilden. Was darin vorbereitet worden, davon gaben wir in No. 29 und 33 des Dürer-Jahrgangs unsern Lesern Nachricht. Es wurde dort auf eine Denkschrift hingewiesen, welche den geordneten Inhalt des sämmtlichen, auf eine Aufforderung des Ministeriums von allen Seiten eingegangenen Materials zu neuen Organisationen, übersichtlich zusammenfasste und die für den Druck bestimmt wurde. Dieses reichhaltige und sehr schätzbare Material, welches also eine auszügliche Zusammenstellung dessen enthält, was sich in Druckschriften der damaligen Zeit und in Journalen zerstreut findet und welches durch die bis Ende 1849 schriftlich eingelaufenen Vorschläge und mündlichen Mittheilungen und Andeutungen Erfahrener und Sachverständiger wesentlich bereichert ist, kann gewiss als eine Fundgrube für kunstorganisatorische Bestrebungen im Gesammtvaterlande betrachtet werden. Wir freuen uns daher, so eben von dem gegenwärtigen Herrn Cultusminister des preussischen Staats ermächtigt worden zu sein, diese Denkschrift im Deutschen Kunstblatte mittheilen zu dürfen und beginnen den Abdruck unverzüglich in der heutigen Nummer. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, dass es nicht unsere Absicht sein kann, aus dem zusammenhängenden Ganzen, welches das Bild einer Gesammtverwaltung gewähren wird, nur das herauszureissen, was bei Gelegenheit der bildenden Künste und der Baukunst gesagt worden ist. Der Zusammenhang aller Künste ist, abgesehen von der Wechselwirkung derselben auf einander, ein so lebendiger und inniger, dass, wo es sich um Allgemeines, wo es sich um Principien handelt, der einen Regel der anderen Richtschnur heissen kann; sie haben darin Alle einen Codex.

Zur Einleitung.

Der Verfasser einer Arbeit, die in Nichts weiter besteht, als die Arbeiten Anderer übersichtlich an einander zu reihen, hat über seine Person nur zu bemerken, dass es sein Bemühen, so wie seine Aufgabe war, dieselbe nicht anders denn als ordnendes Princip zur Geltung zu bringen und sich durchaus objectiv zu dem zu verarbeitenden Material zu verhalten. Begünstigt, wie er es ist, durch eine von dem hochgeehrten Auftraggeber völlig unabhängige Stellung kann nur die Frage sein, ob es ihm überall gelungen ist, den Kern der Vorschläge hervorzuheben und in der Quantität des Mitzutheilenden, den Zweck im Auge behaltend, überall das rechte Maass beobachtet zu haben. Wenigstens war es sein ernstes Bestreben, und so wünscht er aufrichtig, dass diese, allen Kunstangehörigen und -freunden gebotene Zusammenstellung des Materials recht bald zur wahren Verwerthung des Letztern, d. h. — so weit es thunlich — zur praktischen Ausführung kommen möge.

Es erscheint zweckmässig, ja nothwendig, zuerst die gegenwärtig in Preussen bestehenden Staatsanstalten und Einrichtungen für Kunst im Ueberblick vorzuführen.

Vom Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten ressortiren:

Die Akademie der Künste zu Berlin. Sie besteht aus zwei Sectionen, für die bildenden Künste (mit Einschluss der Architektur) und für die Musik. Ihre Wirksamkeit ist, in beiden Sectionen, eine dreifach verschiedenartige, indem 1. durch einen akademischen „Senat“ die höheren Kunst-Interessen vertreten werden sollen; 2. ein Corpus von „Mitgliedern der Akademie“ die Gemeinsamkeit des künstlerischen Strebens lebendig erhalten soll; und 3. Schulen zur Ausbildung der jungen Künstler vorhanden sind. In diesen Schulen wird der bildenden Kunst (im engeren Sinne) durch eine grössere Anzahl von Klassen die bedeutendere Pflege zu Theil, während in der Architektur nur Einzelnes in Betreff der künstlerischen Ausbildung für dieses Fach, in der Musik nur die Composition gelehrt wird. Ausserdem veranstaltet die Akademie jährlich

unter den jungen Malern, Bildhauern und Architekten, in wechselnder Folge, Concurrenzen, die dem Sieger jedesmal ein dreijähriges Reisestipendium gewähren. Auch finden die grossen Kunstausstellungen zu Berlin, die sich in der Regel alle zwei Jahre wiederholen, auf Veranstaltung der Akademie und in ihrem Lokale statt.

Mit der ebengenannten Akademie verbunden ist eine allgemeine Zeichnenschule und eine Kunst- und Gewerkschule, die letztere zur künstlerischen Ausbildung der Handwerker. — Fünf Kunst- und Gewerkschulen in den Provinzen, zu Königsberg, Danzig, Breslau, Magdeburg, Erfurt haben dieselbe Bestimmung, wie die von Berlin, und stehen, was ihre künstlerischen Leistungen anbetrifft, unter Oberaufsicht der Berliner Akademie, welche die von ihnen jährlich eingesandten Probearbeiten, mit denen der Berliner Kunst- und Gewerkschule, prüft und prämiirt.

Die Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ausschliesslich eine Bildungsschule, und zwar vorzugsweise für Maler und Kupferstecher, nebst Unterricht in der Architektur und einer Klasse für Handwerker.

Die Kunst-Akademie zu Königsberg. Ebenfalls ausschliesslich eine Bildungsschule, für Maler.

Das Institut der Museen zu Berlin, mit Sammlungen für die bildenden Künste aller Zeiten und Länder.

Die Einrichtungen zur Erhaltung der im Staate befindlichen nationalen Denkmäler, vertreten durch den Conservator der Kunstdenkmäler.

Die Bibliotheken für die bildende Kunst, bei der Akademie der Künste zu Berlin und bei den dortigen Museen, — und für Musik, als besondere Abtheilung der grossen königl. Bibliothek zu Berlin.

Das Institut für Kirchen-Musik zu Berlin, zur Ausbildung von Organisten und Cantoren, wie auch von Gesang- und Musiklehrern für Gymnasien und Schullehrer-Seminarien.

Der Dom-Chor zu Berlin, zunächst für die musikalischen Bedürfnisse der Hof- und Domkirche, sodann im Allgemeinen für die Verbesserung der Kirchen-Musik bestimmt.

Die Institute für Kirchen-Musik etc. Bei den Universitäten zu Breslau und Königsberg, zur Förderung der musikalischen Ausbildung, besonders in Betreff der kirchlich praktischen Bedürfnisse.

Das Musik-Institut zu Coblenz, zur Ausführung klassischer Meisterwerke. —

Andern Ressorts, als dem der geistlichen etc. Angelegenheiten, gehören an:

Die Bau-Akademie zu Berlin, für die gesammte Ausbildung der Architekten, die künstlerische mit einbegriffen.

Die Gärtner-Lehranstalt, zu Schöneberg und Potsdam, die ebenfalls zur künstlerischen Ausbildung für die Bedürfnisse dieses Faches hinführt.

Das Institut der königlichen Theater zu Berlin (dies jedoch überhaupt nicht unter der Staats-, sondern unter der Hofverwaltung stehend) zur Aufführung von recitirenden Dramen, Opern und Balletten, und zu diesem Behuf, ausser dem Personale der darstellenden Künstler, mit der königlichen Kapelle verbunden und mit Einrichtungen zur Ausbildung und Uebung junger Künstler in der Deklamation, im Gesang, Instrumentenspiel und Tanz versehen.

Dies sind die jetzt bestehenden Anstalten für die Kunst. Ihre dermalige Einrichtung und Verbesserungsfähigkeit beschäftigte schon die reorganisirende Aufmerksamkeit der obersten Behörde, als sie am 14. Juli 1848 durch folgenden öffentlichen Aufruf an die Künstler und Kunstverwandten männiglich, der sich berufen fühlte, einlud, an dieser Beschäftigung Theil zu nehmen.

„Die Begründung einer neuen Organisation für die Verwaltung und den Betrieb der Kunst-Angelegenheiten, und zwar mit Berücksichtigung sämmtlicher Gebiete der Kunst, ist von dem Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten bereits seit einigen Jahren als nothwendig erkannt und das zunächst Erforderliche zur Vorbereitung derselben eingeleitet worden. Das Ministerium hat sich über die vorhandenen Bedürfnisse und deren zweckmässigste Lösung, auch mit Berücksichtigung der betreffenden Verhältnisse des Auslandes und der dabei gemachten Erfahrungen, nach Möglichkeit zu vergewissern gesucht. Es handelt sich hierbei vornehmlich um die zweckmässigste Einrichtung der Schulen für die verschiedenen Zweige der Kunst (der bildenden Künste sowohl und des mit ihnen in Verbindung stehenden Kunsthandwerks, als der musikalischen und dramatischen Kunst); um die Art und Weise der Förderung des vorzüglichst ausgezeichneten Talentes; um die Ausführung künstlerischer Arbeiten im allgemeinen volksthümlichen Interesse und die verschiedene Weise, in welcher dieselbe je nach den verschiedenen Kunstfächern am Angemessensten zu ermitteln ist; um die Sammlung und Erhaltung oder Vergegenwärtigung der Werke und Denkmäler älterer Kunst; und um die Organisirung derjenigen technischen Commissionen, welche die ausführende Kunst und die Werke derselben im Bereiche des Staats, namentlich der verwaltenden Behörde gegenüber, zu vertreten haben. Gegenwärtig liegt diese Sache der hiesigen artistischen Behörde, so weit sie die bisherige Aufgabe der letzteren berührt, vor, und werden deren Vorschläge demnächst erwartet. Inzwischen jedoch sind dem Ministerium bereits von Seiten verschiedener Künstlervereine Mittheilungen in ähnlichem Sinne, zum Theil mit schätzbaren Bemerkungen, zugegangen. Es kann dem Ministerium überhaupt nur erwünscht sein, wenn diese Angelegenheiten zugleich möglichst vielseitig beleuchtet und demselben, sei es durch berufene Einzelne, sei es durch die Organe grösserer, bereits bestehender oder zu diesem Zwecke baldigst zu bildender Vereine von Künstlern und Kunstfreunden, anderweite Vorschläge über die zu gründende neue Organisation gemacht werden. Indem ich daher alle dabei Betheiligte hierdurch ersuche, in der angedeuteten Weise ihre Ansichten und Vorschläge mir zugehen zu lassen, bemerke ich ausdrücklich, dass es überall nicht auf die bildende Kunst allein, sondern eben so auch auf Musik und Poesie in ihrer praktischen Bethätigung ankommt. Im Interesse der Sache, die nunmehr den möglichst baldigen Abschluss dieser Vorarbeiten nöthig macht, kann ich nur den Wunsch hinzufügen, dass Diejenigen, welche derartige Mittheilungen zu machen geneigt sind, mit deren Einsendung nicht säumen mögen."

Es hat nicht an einem vielfachen Eingehen in diese Aufforderung gefehlt. Auf diese Ansprache, die an Jeden gerichtet war, der sich der Kunst verwandt fühlte, antworteten nicht blos vielgenannte und gerühmte Autoritäten jedes Kunstzweigs, deren Stimmen zu vernehmen immer lehrreich ist, und von denen Einige noch speciell aufgefordert waren, damit nicht im Drange ihrer sonstigen Beschäftigung sie von der Abgabe ihres Votums in so wichtiger Angelegenheit abgehalten würden; es antworteten auch ehrenwerthe Stimmen aus der Sphäre der Werkfertigkeit, wo sich die Kunst mit dem Handwerk vereinigt; es antworteten Stimmen aus den Provinzen und den kleineren Städten; es antworteten durch selbstgewählte Organe freiwillig und einmüthig zusammengetretener Vereine die Genossenschaften der praktischen Künstler, es antworteten producirende und reproducirende, schaffende und ausübende Künstler, Kunstgelehrte und Kunsttheoretiker. Ausserdem richtete man ein aufmerksames Auge auf Alles, was über die betreffende Angelegenheit im Druck erschien. So liegt ein nicht unbedeutendes Material zu reiflicher Erwägung und ernstlicher Prüfung vor. Die verschiedenartigsten Standpunkte stellen sich dar, die verschiedensten Gesichtskreise sind ausgebreitet; Angedeutetes, planlos Hingeworfenes will geregelt und ausgeführt sein, Widersprechendes soll in Einklang gebracht und Alles das soll

innerhalb der Grenzen ausgeführt werden, welche der Kunstpflege durch die gleichfalls gebotene Sorge für die anderen Gebiete der staatlichen Wirksamkeit gesteckt sind. Dazu muss die Regierung darauf gefasst sein, dass sie, welche mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt alle Vorschläge sammelte, jede Arbeit dankbar entgegennahm, ja mündlich mitgetheilte Beobachtungen und Bemerkungen sich nicht entgehen, sondern aufzeichnen und mit zu dem Material nehmen liess, dass sie, die den verschiedenartigsten Standpunkten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen bemüht war, ihrerseits in der Verarbeitung des ihr gebotenen Materials eben so verschieden wird beurtheilt werden. Denn die Meisten, die ihren Rath in dieser Angelegenheit ertheilt haben, würden wohl auf's Neue zu prüfen und zu überlegen anfangen, wenn ihren Vorschlägen Gesetzkraft ertheilt werden sollte. Sie durften mit ihren Ideen auch im unfertigen Zustande hervortreten; waren es doch im mindesten Falle Anregungen und Andeutungen; vom Staate aber wird das Fest-Gültige, ja wo möglich das schon Bewährte erwartet; vorausblickend soll er gewissermaassen wie in einem richtigen Exempel mit der Lösung der Aufgabe zugleich die Probe geben.

Auf die umfassendste Art und das weite Gebiet aller Kunstarten zugleich durchmessend, will daher der Staat die Angelegenheiten der Kunst und der Künstler in's Auge fassen. Da kommt es nicht blos darauf an, die vorhandenen und entstehenden Denkmäler der Kunst zu erhalten, dem Volke vorzuführen und zum Genusse zu bringen, es ist auch Anlass und Förderung zu geben zur Schöpfung neuer Kunstwerke auf allen Gebieten der Künste. In ihren Werken sind die lebenden Künstler ihrem Volke zu zeigen. Die Todten sind zu ehren durch das monumentale Kunstwerk der Lebenden, und immer neue Künstler sind zu erziehen durch die Kunstschulen des Staates; daher ihn der gesammte Kunstunterricht, von seinen Anfängen, wie sie in den Gymnasien und Realschulen schon zum Vorschein kommen, an, bis zu den Akademieen hinauf beschäftigt. Nicht minder nehmen die Reformvorschläge in der Kunstverwaltung seine Aufmerksamkeit in Anspruch.

Da versteht es sich nun aber, dass die Künste bei den Maassregeln der Verwaltung stets in ihrer Gesammtheit aufzufassen sind. Die Grundsätze, welche in Bezug auf die Kunst als die gültigen und zweckmässigen sich darstellen und anerkannt werden mussten, sind es auch für die einzelnen Kunstarten oder Künste (wie man gewöhnlich zu sagen pflegt). Denn wo eine Kunstart gegenwärtig ist, da ist es auch die Kunst.

(Fortsetzung folgt.)

Dr. Seb. Brant's Betheiligung bei dem Holzschnitt seiner Zeit.

Vom Prof. **F. Fischer** in Basel.

(Schluss)

Ebenso thätig, als für den Strassburger Holzschnitt, war Brant für ähnliche Basler Unternehmungen gewesen, zum Theil auch ebenso schlecht bedient durch Nachzeichner und Stecher, so namentlich bei seinen Zeichnungen für Michael Furter. Brant selbst fühlte die ungenügende Hülfe, die er in dieser Officin fand, und spricht es aus in der Vorrede zu den Offenbarungen des Methodius [1]). Ich setze den Anfang dieser Vorrede her, weil sie der zweite Hauptbeleg für die illustrirende Mitwirkung Brant's ist.

„An den ehrwürdigen und frommen Bruder Daniel Meder, des h. Franziscus minderen Bruder, öffentlichen Prediger in Basel. Seb. Brants Vorrede zu den Offenbarungen des sel. Methodius."

„Du mahnst mich häufig, geliebtester Vater! dass ich nicht verschmähen solle, die Offenbarungen des h. Methodius und der sel. Hildegardis in gemalte Tafeln zu bringen. — Denn Ungelehrten thut das Gemälde die Dienste der Lektüre. — Ich habe demnach auf Deine Mahnung, gottgeliebter Vater, diesen volksthümlichen Weg, den Du vor Dir siehst, eingeschlagen. Die Tafeln habe ich, wie's eben ging, stechen lassen, damit die Wahrsagung des prophetischen Geistes möglichst Vielen zur Kunde komme."

Nicht besser war zwei Jahre vorher das übrigens nicht ganz unberühmte Holzschnittwerk: Passio S. Meynshadi Martyris et eremitae ausgefallen, welches am Schluss Seb. Brant in einer Zuschrift an den Leser als Werk Furter's unter seiner Leitung ankündigt [1]):

„Diese Arbeit hat Furter auch Michael genannt übernommen
Unter meiner Leitung."

Einen ungleich besseren Zeichner fand Seb. Brant zur Uebertragung seiner Skizzen auf den Holzstock in der Officin des Canonicus Joh. Bergmann von Olpe, wenn nicht in diesem selbst; denn jedenfalls war es eine und dieselbe künstlerische Hand, welche allen in dieser Officin erschienenen Illustrationen Brant's den gleichen feinen Schwung und Ausdruck gegeben hat, während der Holzschnitt auch hier höchst verschieden, zum Theil sehr ungeschickt und unsicher ausgefallen ist. Die feine Hand dieses Zeichners, neben aller altdeutschen Schärfe und Steifheit, tritt uns in der knienden Figur Seb. Brant's entgegen auf dem Titel der Varia Seb. Brant carmina, welche nach der Schlussschrift 1498 bei Joh. Bergmann de Olpe in Basel, merkwürdiger Weise aber in dem gleichen Jahre auch in Strassburg bei Joh. Grüninger erschienen, ebenso in dem schönen Marienbilde in Jac. Wimpfelingii carmen de conceptu et triplici Mariae candore 1494. J. B.; desgleichen zeigt sie sich in den Holzschnitten der Carmina Seb. Brant in laudem Mariae multorumque Sanctorum, welche, mit Bergmann'schen Lettern gedruckt, den Varia carmina voranstehen.

Das Hauptwerk, welches Brant durch diesen Zeichner der Bergmann'schen Officin ausführen liess, ist indess die Reihe der Narren zu dem 1494 bei Olpe erschienenen Narrenschiff, auf 114 Holzstöcken. Diese Narrenbilder sehen nun freilich ungleich runder und voller aus, als die acht Jahre späteren Virgil'schen Zeichnungen Brant's, auch ist Stellung und Bewegung gewandter, mannigfaltiger und natürlicher, die Perspektive hat einiges Recht erhalten, u. s. f. Kurz, die Zeichnung, welche dem Holzschneider der Narrenbilder zur unmittelbaren Vorlage gedient hat, war sicherlich eine ganz andere, als bei den Virgil'schen Holzschnitten. Dies beweist indess nichts gegen die gemeinschaftliche Urheberschaft Brant's, welche, wenn der Gedanke daran nicht so ferne gelegen wäre, längst aus seinen eigenen Worten in der Vorrede zum Narrenschiff hätte herausgelesen werden müssen. Fol. I. 2te Seite:

Vil Narren, Doren kamen dryn,
Der Bildniss ich hab gar gemacht:
Wer jemand der die Geschrift veracht
Oder villeicht die nit kund lesen
Der sicht im molen wol syn wesen.

Das Machen der Bildnisse könnte immer noch von der poetischen Schilderung der Narren verstanden werden; doch liegt schon in dem „gar", wenn es nicht ganz müssig stehen soll,

---

1) De revelatione facta ab angelo beato Methodio in carcere. Am Schluss: Basileae per Mich. Furter opera et vigilantia Seb. Brant 1498.

Hortaris me crebro: interpellationibus quoque assiduis efflagitas: quatenus Methodii Euboeci praesulis sanctissimi: beateque hildegardis virginis revelationes quas vocant: in picturatas redigere non dedigner tabellas. — Imperitis pro lectione pictura est. — Tuo igitur jussu, deo amabilis pater, hanc quam coram cernis popularem subii provinciam. Tabulas utcunque sculpendas ordinavi.

1) Ad lectorem Seb. Brant
hunc sibi suscepit Furter Michaelque laborem
me duce.

die Hindeutung, dass er sogar deren Bildnisse beigefügt habe. Unzweifelhaft aber beweist der Beisatz: Verächter seiner Verse oder des Lesens Unkundige können dann wenigstens „im Molen" ihr Wesen sehen, dass von den Narrenbildern die Rede ist, die er „gemacht".

Es wäre schwer, durch blosse Vergleichung die Hand Seb. Brant's in den nach seinen Vorzeichnungen gearbeiteten Holzschnittwerken der drei genannten Officinen wieder zu erkennen, Sie haben nicht viel mehr, als die allgemeine Manier der Zeit und insbesondere der altelsässischen Schule mit einander gemein. Nur einige phantastische Zuthaten kehren durchgreifend wieder, namentlich solche, welche klassische Dinge vorstellen sollen, wie z. B. die mit Zweigen besteckten Kopfbekränzungen, die erkerartigen Schiffsschnäbel u. dgl., was die Künstler für antiquarische Wahrheit nehmen. Dagegen tragen die Holzschnittwerke jeder Officin einen eigenthümlichen, sehr ausgesprochenen Charakter, welcher offenbar auf Rechnung der zur Uebertragung der Zeichnungen auf die Holzstöcke verwendeten Künstler kommt, welche dabei mit grosser Freiheit verfahren durften. Die Vorzeichnungen Brant's bestanden also wohl in blossen Skizzen und waren mehr hieroglyphische Zeichen als künstlerische Vorbilder; sonst hätte ihr künstlerischer Typus, wenn er in förmlicher Zeichnung ausgeprägt gewesen wäre, unfehlbar in den verschiedenen Nachzeichnungen durchschlagen müssen.

Der Holzschnitt selbst endlich ist nicht blos in den verschiedenen Officinen von verschiedener Art und Kunst, sondern zeigt auch in den einzelnen Holzschnittwerken sehr verschiedene Hände, so namentlich in den Narrenbildern, woran wenigstens vier verschiedene Schneider beschäftigt waren; denn es unterscheidet sich ein scharfer feiner Schnitt mit mannigfach gekrümmten und abgestuften, anschwellenden und abnehmenden Linien, z. B. in dem 6. 7. 14. 49. 51. Narren, von einem ganz rohen, ungeschickten, plumpen in dem 1. 3. 4. 9. 11ten und wieder ein sehr einfacher und kräftiger, fest und natürlich zeichnender Zug des Schneidemessers in dem 2. 5. 12ten von einem geschlängelten und gewundenen, mit groben gleichförmigen Linien in dem 8. 10. 12. 16. Narren u. s. f.

Von dem ausgezeichneten Zeichner der Bergmann'schen Officin, dem die Narrenbilder ihre Rundung und Bewegung, wie den Reiz ausdrucksvoller Naivetät verdanken, existirt in der öffentlichen Kunstsammlung der Stadt Basel ein höchst merkwürdiges Denkmal der alten Holzschneidekunst, welches zugleich dazu dient, einen unmittelbaren Blick in die Technik des alten Holzschnitts zu eröffnen, namentlich die mehr blos vermuthete, als nachgewiesene Uebertragung der Zeichnung auf die Holzstöcke zum Behuf des Schnittes thatsächlich vor Augen zu legen. Es sind das 139 Holzstöcke zu Terenz, nämlich ausser dem ein Theater vorstellenden Titelblatte in kl. Folio und dem Bilde des in offener Landschaft schreibenden Terenz: 26 Holzstöcke zur Andria, 23 zum Eunuchen, 21 zum Selbstquäler, 27 zu den Brüdern, 22 zum Phormio und 18 zur Schwiegermutter. Die Zeichnungen sind mit feiner Feder in leicht schattirten Umrissen auf den Holzstock aufgetragen; die Holzstöcke waren leicht mit Kreide grundirt, was wohl den doppelten Zweck hatte, die Zeichnung zu heben und das Ausfliessen der Dinte zu verhindern. Die Mehrzahl ist noch unberührt; nur 12 Stöcke nebst dem Titelblatt sind fertig geschnitten, bis auf die Namen der Personen, wozu neben, unter oder über denselben Holzstückchen stehen geblieben sind. Auf den Zeichnungen stehen keine Namen, ungeachtet die Personen dem Zeichner bekannt waren, indem die Gestalt, das Gesicht, die Kleidung, der Charakter derselben in allen Scenen, worin sie vorkommen, aufs treffendste festgehalten ist; nur auf der Rückseite des Holzstockes ist das Stück, abgekürzt zu An. Eu. He. Ad. Pho. Ech, Akt und Scene, nebst den Anfangsworten der letztern angeschrieben. Die Beifügung der Namen auf der Zeichnung war ein späterer Einfall des Bestellers und konnte offenbar von dem Holzschneider nicht ohne Beihülfe ausgeführt werden. Der Schnitt ist grob und roh und giebt keine Idee von der Feinheit der geistreichen Zeichnung, welche zwar noch alle Schärfen der altdeutschen und namentlich der altrheinischen Weise hat, aber den mannigfaltigsten, sprechendsten Ausdruck mit der lebendigsten und freiesten Bewegung vereinigt; eine geistreiche Dramatik, welche das modernste Auge mit den altdeutschen Härten versöhnen muss.

Wie dieser merkwürdige Rest der alten Holzschneidekunst in die Basler Sammlung gekommen ist, geben einige Notizen auf den Holzstöcken dürftigen Aufschluss. Auf dem dritten Stocke zur Andria steht Basilius Amerbach; dieser zweite Besitzer und Mehrer der Amerbach'schen Sammlung hatte demnach die Stöcke aus einer Officin, wo sie unbenutzt liegen geblieben waren, an sich gebracht und sie waren ihm von befreundeter Hand überlassen worden, denn auf dem neunten Stock zur Schwiegermutter steht: „Min frintlich Gruos und alles Guots". Dagegen muss der anderweitige Ursprung und zwar zunächst der Zeichner durch Vergleichung ermittelt werden. Diese aber führt durch die sprechendste Aehnlichkeit der Gestalten und Gesichter, der gewundenen Haltung und gezierten Bewegung, durch die wunderlichen Zuthaten zu der Tracht der Zeit, wie durch den Charakter der Handlung und die Anordnung der Gruppen auf den Zeichner des Narrenschiffs und zwar mit solcher Evidenz, dass die Vergleichung eines Stocks genügen sollte, die Identität des Meisters zu erweisen. Der Sclave Davus in der beifolgenden letzten Scene des fünften Akts der Andria ist ganz dieselbe Person, welche im Narrenschiff als Dokter am Krankenbette im 38sten, als der Undankbare im 58sten, als Tänzer rechts vom Kalbe im 60sten, als der Prediger der Weisheit mit dem Buche im 106ten Narren wiederkehrt, und zwar mit Gesichtszügen und Kleidung, nicht blos mit der sonderbaren Kegelmütze. Der mit abstehenden Zweigen bekränzte Carinus aber wiederholt sich im Narrenschiff als der Freier um Güts willen im 51sten Narren, zutreffend bis auf die gebogene Nase und die ausgerundeten Wangen. Pamphilus endlich trägt die mit aufstehenden Federn besteckte niedere Mütze, wie der Edelmann im 81sten Narren, der den Dreispitz in den Sack stösst. Die landschaftlichen und städtischen Hintergründe gleichen sich bis auf Einzelnheiten, so dass sich z. B. die Bauernhütten des 14ten Narren, die Thürbeschläge des 53. 61. 105ten Narrenbildes täuschend ähnlich auf unsern Terenzischen Holzstöcken wiederholen.

Ist die Zeichnung unserer Holzstöcke von dem Zeichner der Narrenbilder, so waren sie ohne Zweifel für die Bergmann'sche Officin zu einer nicht zu Stande gekommenen Ausgabe des Terenz bestimmt und sind nach dem um 1506 erfolgten Tode Bergmann's an eine andere Basler oder Strassburger Officin übergegangen, von der sie dann Basil. Amerbach an sich gebracht hat. Selbst mit Seb. Brant möchte ich dieses projektirte Holzschnittwerk, gleich den übrigen ausgeführten Werken der Bergmann'schen Officin in Verbindung bringen; es gilt wenigstens auch für diese Illustration eines vor 1500 noch nicht in deutscher Uebersetzung existirenden lateinischen Dichterwerkes die allgemeine Bemerkung, dass ohne verzeichnende Beihülfe eines Gelehrten der Künstler nicht im Stande gewesen wäre, die 137 Scenen sachgemäss zu entwerfen und die handelnden Personen ihrem Charakter entsprechend darzustellen. Auf Brant speciell aber weisen gewisse phantastische Costümzuthaten, wie die Kopfbekränzung mit abstehenden Zweigen, die doppelt gehörnte Mütze, welche einen Turban vorstellen soll,

die wallenden Federn auf der unverhältnissmässig kleinen, oft fast verschwindenden Mütze.

Ich bemerke nur noch, dass auf dem Holzstock zu der ersten Scene des dritten Akts der Andria an einer Wand folgende Zeichen, die wie Handzeichen der Holzschneider aussehen, von der breiten Hand eines Geschäftsmannes, welche sich nicht scheute, verwischte Stellen der Zeichnung wieder herzustellen, angeschrieben stehen: Ab, Hd, NB, Pl, IH und ESV.
S
Das letzte S hatte in der senkrechten Reihe, in welcher die Zeichen untereinander geschrieben sind, keinen Raum gefunden.

Um die gleiche Zeit, in welcher unsere Holzstöcke entworfen wurden, war bei Grüninger in Strassburg ein mit Holzschnitten illustrirter Terenz erschienen, nämlich 1496 unter dem Titel: Terentius cum directorio, glossa etc. und 1502 als: Terentius comico carmine; und es ist interessant, nachzusehen, ob diese Grüninger'sche Illustration in einer Verbindung mit unsern Holzstöcken und Seb. Brant stehen? In der ersten Ausgabe von 1496, welche bereits fast alle Holzschnitte enthält, findet sich keine Spur einer Mitbetheiligung Brant's, wie er denn auch damals noch nicht in Strassburg war; sie scheint von Locher besorgt. In der zweiten Auflage von 1502 dagegen steht zwar ein Lobgedicht Brant's auf Terenz; es erwähnt jedoch der Holzschnitte mit keiner Sylbe. Diese sind auch der Art, dass sie ohne gelehrte Verzeichnung auf blosse Bestellung und Beschreibung hin von einem gewöhnlichen Künstler gefertigt werden konnten: Es sind 6 Titelblätter zu den 6 Comödien, worauf die Personen des Stücks versammelt, mit Namen bezeichnet und die Liebespaare mit Strichen vereinigt sind; sodann einzelne männliche und weibliche, alte und junge, vornehme und geringe Personen auf einzelnen Holzstöcken, welche vor den betreffenden Scenen zusammengestellt werden und so zusammengesetzte Holzstöcke bilden, welche von da an in den Strassburger und Mainzer Druckereien die ausgedehnteste Anwendung finden, als beliebtes Mittel zur Vervielfältigung ihrer Holzstöcke. Der Zeichner ist indess derselbe, den Brant 1502 zur Anfertigung seiner Virgil'schen Illustrationen brauchte; dagegen findet sich fast keine Uebereinstimmung mit den Figuren unserer Holzstöcke. Mir scheint dieser Grüninger'sche Terenz, eben durch seine ungenügenden und willkürlichen Bilder, mehr nur die Veranlassung für Brant gewesen zu sein, an eine einlässlichere und sachgetreuere Illustration des von ihm hochgestellten Komikers zu denken.

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Originalformschnitten oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden. In treuen Copieen von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst herausgegeben von R. Weigel. Zweites und drittes Heft von je fünf Blättern auf chines. Papier, auf Cartons gelegt, nebst Text. In einer Mappe. Fol. Pr.: à 3 Thlr. Leipzig, Rud. Weigel. 1851.

Das zweite Heft dieser Sammlung [1]) beschäftigt sich ausschliesslich mit unserm diesjährigen Schutzpatron, Hans Holbein, dem Jüngeren. Man kann nicht von Hans Holbein dem Jüngeren als Formschneider reden, ohne wie zum Turnier gewappnet zu sein. „Halt" — hör' ich rufen — „weise dich aus, Rumohr oder Sotzmann, Eigenhändigkeit der Formschnitte, oder nicht?" — Gestrenge Herren, ich habe mir die Meinung gebildet, dass man das Eine glauben kann und das Andere nicht zu bezweifeln braucht. Ich will nicht auf den Streit zurückkommen, aber für diejenigen, die ihn noch nicht ganz verfolgt haben sollten, die nöthige Literatur hier unten anführen [1]); ja noch mehr, ich will die bei diesem Streite so wichtig und berühmt gewordene Herzogin, diese Helena des Formschnittkriegs, nach einem Abklatsch eines sehr vortrefflichen Holzschnitts von dem Grafen Léon de Laborde hier abdrucken lassen.



Hiermit glaube ich mir den ruhigen Genuss der Mappe erworben zu haben.

Die erste Tafel enthält: „zwei Blätter aus Cranmer's Katechismus, London 1548", diesem so äusserst seltenen Werke, und zwar

a. „Moses empfängt die Gesetzestafeln auf dem Berge Sinai."
b. „Christus treibt den Teufel aus."

Ohne Zweifel hat der Herausgeber von den fünf Blättern des Katechismus, welche er dem Holbein zuschreibt, die zwei besten gewählt; denn ich kann mir nichts Interessanteres und Charaktervolleres denken, als diese kleinen Darstellungen. In der Figur des ersten Blättchens ist eine Gewaltigkeit und Grossartigkeit, eine Realität, welche frappirt. Dieser Moses hier vollzieht keine feierliche Aktion, er ist, fern von allem conventionellen Ausdruck, ganz der grosse Führer Israels, das Sorge und Arbeit gewohnte Oberhaupt, dem diese Gesetzempfängniss eine auf seinem Wege liegende That ist. Der ausgestreckte Arm ist äusserst charakteristisch in der Bewegung, die obere Contourlinie desselben besonders fein motivirt.

Noch anziehender ist das zweite Blättchen, welches ich in der Composition und Zeichnung das geistreichste in dem ganzen Hefte nennen möchte. Meisterhaft gezeichnet vor Allem ist die krampfhaft zurückgebogene Figur des Besessenen, die Verkürzung des Kopfs, der ganze Oberkörper. Ebenso der bestürzte Kahlkopf, der ihn hält. Welch' eine Mannigfaltigkeit des Gesichtstypus erscheint in den Köpfen der drei dahinten-

1) Wir berichteten über das erste in No 11.

1) C. F. v. Rumohr: Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig, R. Weigel. 1836. — Aufsätze dagegen von Sotzmann im Kunstblatt 1836 No. 30 etc. u. 83. — v. Rumohr: Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachverständigen gegen die Schrift Hans Holbein etc. Leipzig 1836. — Derselbe: Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig, R Weigel, 1837. — Peter Vischer, im Kunstblatt 1838. No. 50—51. 1843. No. 15. etc. — A. E. Umbreit: Ueber die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte. Erstes u. zweites Heft. 1840—1843. Leipzig, R. Weigel. — Vgl. auch Naglers Künstlerlexikon, Art. Lützelburger.

stehenden Anwesenden, wie ungemein lebendig sind sie, obwohl nur durch leichte Umrisse, geschildert! Mit welchem Verständniss endlich sind die Gewandmotive der Christusfigur angedeutet und wie ausdrucksvoll ist diese in der Bewegung. Alles an dem kleinen Bilde ist voll eigenthümlicher Natürlichkeit. Ich kann nicht anders vermuthen, als dass Herr Krüger sehr treu copirt habe.

Die zweite Tafel liefert den „Sündenfall" aus der lateinischen Foliobibel, Lyon 1538. Des Vergleichs wegen mit andern Darstellungen desselben Gegenstandes von desselben Meisters Hand ist diese Mittheilung sehr interessant. Sonst gefallen uns andere dergleichen besser, z. B. Blatt 2 in den Todtenbildern. Doch: — dies Blatt ist selten, es findet sich nur in den sogenannten Probedrucken jener Bilderbibel und der Originalstock ist früh abhanden gekommen. Es werden also Diejenigen mit dieser Copie zufrieden sein, welche die Auswahl gern den seltensten Blättern zugewendet sehen. Mein verehrter Freund, der Herausgeber, schreibt mir: „Ich höre von manchen Seiten, dass ich nur seltenste Blätter soll kopiren lassen; man bedenkt aber nicht, dass es der Geist des gesammten Holzschnittwesens ist, den ich vorzuführen beabsichtige. Nicht bloss Seltenstes, sondern auch Schönes und besonders Charakteristisches dieses oder jenes Meisters, vorzüglich aber auch, was Geistvolles der Art in Büchern steckt, glaub' ich geben zu müssen." Eine solche Erfassung der Aufgabe ist anerkennenswerth und wird gewiss auch einen grösseren Kreis von Interessenten für sich haben. In dem vorliegenden Hefte ist Weigel nicht erfolglos gewesen in dem Streben, beide Theile zu befriedigen. Es durften also in demselben vor Allem auch keine Proben aus den unsterblichen Todtentänzen des Meisters fehlen.

Aus dem grösseren wählte W. den „Krämer." Die von H. Lödel in Göttingen gefertigte Copie, welche wir hier im Abdrucke mittheilen, übertrifft bei weitem alle bisher vorgekommenen, die von Schlotthauer mit dem grössten Fleisse nachgezeichneten nicht ausgenommen. Die Gewalt des Ausdrucks in dem Kopf und der ganzen Körperbewegung des Skeletts, die Formklarheit eines jeden Muskels des Körpers, einer jeden Falte des Gewandes bei dem Manne, das innere Leben in Kopf, Hand, Haltung, Alles verräth den Meister, dessen Zeichnung in dieser Nachbildung mit einer seltenen Schärfe, Reinheit und Treue wiedergegeben ist.



Die vierte Tafel enthält zwei Blätter aus dem Todtentanz- und Bauernalphabete. Dieselben sind aus dem griechischen Galen (Basel 1538. fol.) genommen, da der Herausgeber nur diese und die in andern Basler Drucken vorkommenden Blätter für Originale hält. Unsere Leser werden sich erinnern, dass Herr Lödel in Göttingen im Jahre 1849 die ganze Folge dieses Alphabets nach dem unter Lützelburger's Namen im Dresdner Kupferstichkabinet befindlichen Foliobogen sehr vortrefflich geschnitten hat [1]). Somit ist hier ein Vergleich mit dem ersten Blättchen, welches die Spieler darstellt, möglich. Da muss man nun sagen, dass — die Bravour der beiderseitigen Holzschneider aus dem Spiel gelassen — das X des Dresdner Kabinets ungleich schwächer ist, als das im Galen, vor Allem in der Prägnanz des Ausdrucks der Köpfe, die sogar einen ganz andern Charakter haben, besonders was den Tod und den Spieler links anbetrifft. Der Tod, der im Galen etwas Hyänenhaftes, Wildschnappendes im Ausdruck hat, zeigt bei dem Dresdner Blatt nur ein Exekutorgesicht. Des Spielers Züge im Galen sind schmerzdurchzuckt, er fühlt sich plötzlich vom Unerbittlichen unentrinnbar gepackt; der Spieler auf dem Dresdner Bilde scheint sich nur für einen Augenblick selber zu unterbrechen, wie etwa um sich vom Schenken noch ein Seidel zu fordern. Der andere Spieler (der Soldat) sieht dort lasterhaft, hier nur gutmüthig aus.

Aus Bauernalphabeten sind zwei Proben gegeben, der Buchstabe T aus dem Galen und auf der folgenden (fünften) Tafel der Buchstabe L aus dem Folioblatte mit Lützelburger's Namen oder Adresse im königl. Kupferstichkabinet zu Dresden, um zu zeigen, dass diese Darstellungen ganz verschieden sind. In der That sind die Lützelburger'schen kleiner im Format und nähern sich in der Technik sehr dem Spieler aus dem Galen, während die Bauern aus demselben, obgleich den Vorrang behauptend, doch der geringeren Technik näher kommen, die wir an der Probe aus dem Kinderalphabet vom Folioblatte bemerken, womit dieses Heft schliesst, dessen Alphabetschnitte in Hugo Bürkner's Anstalt zu Dresden ausgeführt sind.

(Schluss folgt.) **F. Eggers.**

Kunstlitteratur.

Die Fornarina. Ein Monolog von Franz Kugler. Stuttgart, Verlag von Ebner u. Seubert. 1851. Pr.: 5 Sgr.

Wo sich die Geschichte der wissenschaftlichen Forschung gegenüber mit einem verhüllenden Schleier umgieht, ist es der Poesie gestattet in freier selbstschöpferischer Weise vorzudringen. Ihr ist es erlaubt den Schleier zu lüften und mit der Phantasie das zu ergänzen, was schweigend zu übergehen der Geschichtsforschung zur Pflicht gereicht.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, bietet das unter obigem Titel erschienene Gedicht, immerhin einen Beitrag der künstlerischen Auffassungsweise des grossen Meisters, der, durch die innige Verschmelzung der sinnlich schönen Form mit der edlen Erhabenheit der Seele, in seinen Werken das Höchste in der Kunst geleistet hat. — Ein inniges Verhältniss Raphaels zur Fornarina, der er bis zu seinem Ende in Liebe gedachte, ist wohl nicht zu leugnen, wenngleich die in Dunkel gehüllte Geschichte des Weibes zu manchen statt- und unstatthaften Vermuthungen Veranlassung gegeben hat. Dass jedoch ein solches Verhältniss, bei einem so fein und edel empfindenden Geiste, wie der eines Raphael, nicht rein sinnlicher Natur gewesen sein kann, dafür legen seine hohen Schöpfungen, die

1) Hans Holbeins Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz. Nach H. Lutzelburgers Original-Holzschnitten im Dresdner Kabinet zum ersten Mal treu copirt von Heinrich Lödel, mit erläuternden Denkversen etc. v. A. Ellissen. Göttingen. Dietrich. 1849. — auch alle 24 Bl. auf Chines. Papier auf 1 Foliobogen abgedruckt, ferner in Abklatschen mit Randbildern von Osterwald, als Buch mit dem Titel: Holbenii pictoris alphabetum mortis etc. Cöln 1849. 8. Siehe darüber Dürer-Jahrgang No. 10.

doch immer die sichersten Belege für seine Denk- und Empfindungsweise abgeben, vollgültiges Zeugniss ab. Wenn daher der Dichter bemüht ist, dieses Verhältniss in ein reines Licht zu setzen, so freuen wir uns der schönen poetischen Licenz um so mehr, als sie jedenfalls dem Geiste des Künstlers zumeist entspricht. Dies ist es jedoch nicht allein, was sich der Verf. zur Aufgabe gestellt hat, vielmehr sucht er den Einfluss eines solchen Verhältnisses auf die künstlerische Thätigkeit des Meisters besonders hervorzuheben. Wenn daher derselbe in poetischer Schilderung fortfährt, uns zu zeigen, wie die Liebe zur Fornarina es ist, die dem Künstler bei Darstellung seines Madonnenbildes die Hand führt und wie dies gewissermaassen dadurch, als Verkörperung jener Raphaelischen idealen Anschauung der sinnlich reizenden Form, zur rührenden Geltung kommt, so erscheint in dem Gedichte das Bild der Fornarina überhaupt nur als Symbol der weiblichen Schönheit, — und, ohne auf das so oft ausgesprochene Märchen „Raphaels Madonnen seien Bilder seiner Geliebten" Gewicht zu legen, finden wir dennoch in dieser Sage die oben angedeutete Auffassung hindurchklingen.

Alles was über einen Meister wie Raphael, mit Ernst und Liebe zur Sache gedacht und geschrieben wird, ist jederzeit der Beachtung werth, und so auch scheint uns dieses Schriftchen hier um so eher genannt werden zu müssen, als es aus der Feder eines, auf dem Gebiete der Kunstgeschichte besonders hochgeschätzten Verfassers ist.

Wir haben noch hinzuzufügen, dass das Gedicht in dramatischer Form als Monolog in fünffüssigen Jamben auftritt. Die Scene ist ein Gemach der Fornarina, das mit einem Madonnenbilde von Raphael's Hand geschmückt ist, welches ihre Züge trägt. Sie ist allein und so eben durch das Gebot der Priester von dem Sterbebette des Geliebten, weil sie dessen ehlich Weib nicht war, getrennt worden. Hier unterbricht sie nun die Klage des qualvollen, einsamen Harrens durch einen Rückblick auf die Entstehung und die Seligkeit ihres Verhältnisses zu dem sterbenden „Prophetenjüngling" von den ersten Begegnungen im Gärtchen bei Santa Dorotea bis auf diese bange Stunde. Sie wendet sich dann betend zum Madonnenbilde, in welchem sie im ersten Augenblicke nur ihr Abbild, dann aber die von der gottgeweihten Hand ihres Raphael hineingetragene Gnadenhuld der Himmelskönigin erblickt. Kaum ist ihr Gebet geendet, so treten Giulio Romano und andere Schüler Raphael's mit Trauergeberden ein. Gefasst trägt sie dem Ersteren auf, in die Zelle, in der sie ihr Leben beschliessen wird, nur dies eine Bild von allen Gaben ihres Geliebten zu senden. **H. Weiss.**

Zeitung.

Berlin, im Juli. Der Hofmaler Ed. Hildebrandt hat so eben eine Kunstreise nach Jerusalem und Palästina angetreten, wo er viele Aufträge für den König auszuführen hat. Vorher wird er Triest, Venedig, Rom, Neapel, Sicilien, Tunis, Cairo und Alexandrien besuchen. Auf seiner Rückkehr im nächsten Frühjahr wird er sich in Constantinopel, Athen und anderen Orten Griechenlands aufhalten. Ohne Zweifel wird er mit einer sehr reichen Ausbeute von Skizzen zurückkehren.

Kopenhagen. Die Kunstausstellung. — Eine Kopenhagener Kunstausstellung will nicht nach fremdem, sondern nach eigenem Maassstabe gemessen werden. Geschieht aber das Letztere und nimmt man die nöthige Rücksicht auf die der Förderung von Kunstleistungen so ungünstige Lage des Landes während der Kriegsjahre, so hat man in Vergleich zu früheren Ausstellungen wohl Ursache, zufrieden zu sein. Eine eigene Schule giebt es zwar bei uns nicht, aber darum fehlt auch die Schattenseite der Malerschulen, das Manierirte. — Es sei uns vergönnt, in Nachfolgendem der bedeutendsten Werke nordischer Kunst, welche die diesjährige Ausstellung uns bringt, und zwar zunächst aus dem Gebiete der Bildhauerei in Kürze zu gedenken. Hier tritt uns vor Allem „der dänische Landsoldat nach dem Siege" von Bissen, ein durch Conception und Ausführung vortreffliches Werk, entgegen. Bald nach der Schlacht bei Fridericia bildete sich nämlich ein Comité zur Errichtung eines Denkmals an diesen Sieg, und nicht lange nachher bestimmte eine zahlreiche Versammlung der Subscribenten, dass dazu „der dänische Landsoldat" nach der von Bissen vorgelegten Skizze gewählt werden sollte. Er hat ihn nun in Lebensgrösse als Vorarbeit zu dem Monument, welches doppelt so gross sein soll, ausgeführt. Es ist der triumphirende Sieger, den wir dargestellt erblicken. In einem Waffenrock gekleidet, der sich leicht und natürlich an die Formen des Körpers anschliesst, einen leichten Feldhut auf dem Kopfe, setzt er den einen Fuss auf seine eroberte Beute, einen Mörser; die Büchse, die er nicht mehr braucht, in der linken Hand; dagegen in der erhobenen rechten einen Buchenzweig, die dänische Palme, womit sich auch an jenem denkwürdigen Tage die heimkehrenden Soldaten schmückten. Ausserdem hat Bissen zwei vortreffliche Marmorbüsten, „Oersted" und „Grundvig" darstellend, geliefert. Die liebenswürdige Offenheit des Einen ist hier eben so schön und charakteristisch wiedergegeben, als die eigenthümliche Derbheit des Andern. Recht erwähnenswerth ist auch eine Marmormorstatue des verstorbenen Prof. Freund. Sie stellt „das Hirtenmädchen Chloe" nach Longos' Erzählung dar. Das unschuldige Naturkind hat ein Lamm auf seinem Schoosse und giebt ihm Milch aus einer Schaale. Noch sei erwähnt, dass die höchst interessante Aufgabe, welche in diesem Jahre dem Neuhausen'schen Konkurs gestellt worden war, eine Statue von Heiberg, den jungen Bildhauern Stein und Evens Gelegenheit gegeben hat, Skizzen auszuführen, welche die verdiente Anerkennung finden.

Gehen wir zu den Gemälden über, so drängt sich uns sogleich die erfreuliche Bemerkung auf, dass sich das erhöhte Nationalgefühl auch in der Wahl der Gegenstände wiederspiegelt. Wir beginnen mit den Landschaften. Diese waren sonst fast alle von Italien, der Schweiz oder Tyrol genommen; die wenigen dänischen, welche sich vorfanden, erregten nur geringe Aufmerksamkeit. Jetzt sind die allermeisten Landschaften dänisch und man bekümmert sich wenig um Italien und die Schweiz. Die bedeutendste Landschaft und zwar von solcher Vollkommenheit, wie wir sie nie gesehen haben, ist Skovgaard's „Partie eines Gebirgswaldes auf Möen, mit der Aussicht auf Sommerspiret und das Meer". Der scharfe Gegensatz zwischen den reinen Farben des Weiss in den Kreidefelsen, des Grün in dem Buchenwalde und des Blau im Meeresspiegel verleiht Möen eine solche Schönheit, dass es sich getrost den berühmtesten Gegenden der Welt an die Seite stellen kann. Es war natürlich, dass dieses Naturwunder die Maler locken musste, ihre Kräfte daran zu versuchen; doch war es bisher keinem gelungen. Es war, als ob ihr Blick durch unsere kleinen Binnenseen und die nebelige Luft abgestumpft worden wäre und den Sinn für eine freie Aussicht und für bestimmte Farben verloren hätte. Aber Skovgaard besitzt Beides, und darum ist es ihm gelungen, Möens Vorgebirge in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und eben so wahr als schön wiederzugeben. Eine andere bedeutende Landschaft ist Rump's „Waldpartie von Prästevang bei Frederiksborg". Dies Bild gewann die Prämie bei dem Neuhausen'schen Konkurs, wo „das

Innere eines Waldes" als Aufgabe gestellt war. Wir befinden uns zwischen uralten Buchen; der Waldgrund windet sich in lieblichen Wellenlinien. Ein Waldweg läuft zwischen den Bäumen zur Linken und wird von den Strahlen der Morgensonne, welche hier und da durch das Laubdach dringen, belebt.

Die obige Bemerkung über das vorherrschend nationale Gepräge der Landschaften gilt auch von allen anderen Gemälden. Die meisten Bilder sind von unserem eigenen Leben und unseren eigenen Verhältnissen entlehnt. Wären sie doch nur eben so gut, als zahlreich! Aber man merkt an allen, dass die Kunst hier in ihrem Anfange steht, und noch fehlen uns Bilder, die uns das dänische Volksleben ebenso, wie die Tidemandschen das norwegische, veranschaulichen. Vermehren ist derjenige unserer Künstler, welcher zunächst in derselben Richtung wie jener norwegische Meister arbeitet. Von ihm sehen wir in diesem Jahre „eine Bauerfrau, welche ihrer Mutter, die bei der Arbeit eingeschlafen ist, Kaffee bringt". Man sieht zwar, dass es ein angehender Künstler ist, der es gemacht hat, wird aber auch gewahr, dass es ein tiefes Künstlergemüth ist. Alles ist so wahr in diesem Bilde, das Gefühl, das sich darin ausspricht, ist so innig und rein, dass es Aller Herzen bewegt. — Roed hat ein grosses Lebensbild „Erntemädchen auf Seeland" ausgestellt. Diese kräftigen Frauenzimmer, in ihren bunten Trachten, sind so charakteristisch aufgefasst und so treu wiedergegeben, dass man sie nicht ohne Vergnügen ansehen kann. Es fehlt vielleicht eine gewisse malerische Haltung in dem ganzen Bilde; der erste Eindruck dieser scharf ausgeprägten Figuren, dieser bunten Trachten und des starken Sonnenlichtes macht etwas unruhig, doch verliert sich dies sogleich, wenn man zur Betrachtung der einzelnen Figuren übergeht. — Die hervorragendste Stelle unter den Künstlern, welche Scenen aus unserem Volksleben dargestellt haben, nimmt Frau Jerichau-Baumann ein. Sie ist bekanntlich in Warschau geboren und hat ihre Ausbildung in Düsseldorf erhalten. Allein sie hat immer ziemlich selbständig ihren Lehrern gegenübergestanden, ihre lebhafte Natur hat sich nicht ganz dem Schulzwange unterordnen wollen, und sie kann also nicht als eine Repräsentantin der Düsseldorfer Schule betrachtet werden; sie verräth mehr unmittelbare Frische und mehr malerischen Sinn. Das interessanteste ihrer Bilder auf der diesjährigen Ausstellung ist wohl „das isländische Mädchen". Es ist zugleich Portrait und Charakterbild. Das Mädchen ist in die ebenso einfache, als geschmackvolle schwarze Nationaltracht gekleidet, welche die festen Körperformen so bestimmt hervortreten lässt; auf dem Kopfe trägt sie die schwarze Haube mit der langen, auf den Nacken herabhängenden Treddel. Dies schöne, frische, unschuldige Antlitz, so verwandt und doch so fremd, hat sich den ganzen Beifall des Publikums erworben.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht über den Kunst-Verein in **Carlsruhe.**

(Schluss.)

V. Ueber das Vereinsblatt.

Die schwerste Aufgabe des Vorstands ist, wie schon öfters angeführt wurde, die Besorgung einer den Ansprüchen der Kunst und der Mitglieder genügenden Vereinsgabe. Schwieriger noch ist ihre Lösung, wenn es sich um die Erwerbung dieser Gabe für den gesammten Rheinischen Kunstverein handelt. Leider sind auch für 1850 die redlichsten Bemühungen dafür ohne Erfolg geblieben, und haben dazu beigetragen, dass unsere Vereinsgabe für das vorige Jahr noch nicht erschienen ist. Jetzt können wir die Zusage geben, dass die für 1850 bestimmte Gabe nächster Tage und bald nach ihr auch die für 1851 zur Vertheilung kommen und der Kunstwerth beider für die Verspätung der einen entschädigen wird.

Für 1850 erhalten die Mitglieder ein Heft „deutsche Kunstblüthen" in 16 Blättern mit Text, meistentheils noch unbekannte Original-Compositionen und theilweise Original-Radirungen deutscher Künstler unserer Zeit. Cornelius, Veit, Kaulbach, Koopmann, Völlinger, Deschwanden, Frommel, Busse, Dyck, Jakob, Schrödter, Zwecker, Trost, Soltau, sind ihre Namen.

Nicht durch eine glänzende Ausführung wollen diese Blätter bestechen, wohl aber werden sie durch ihren reichen mannigfaltigen Gehalt und ihren wahren Kunstwerth das Auge des Kenners befriedigen und unsere Mitglieder erfreuen.

Herr Kunsthändler Veith dahier, dessen Streben wir unsere volle Anerkennung zollen, ist der Herausgeber dieser schönen Sammlung und je kostspieliger sein Unternehmen erscheint, um so mehr haben wir seine Rücksichtsnahme zu loben, die es uns möglich machte, in den Besitz, und zwar den ersten, dieses Werkes zu gelangen, das erst später in den Kunsthandel übergehen und nur mit beträchtlich grösseren Kosten zu erhalten sein wird.

Mit Zuversicht dürfen wir auch die für 1851 bestimmte Vereinsgabe als eine willkommene bezeichnen. Sie stellt „Columbus im Augenblick der Entdeckung Amerikas," nach dem Gemälde des Professor Ruben in Prag, dar, und ist auf eine neue Weise, durch Galvanographie, von Hofrath Hanfstängl in München seinem Namen entsprechend nachgebildet worden. Die weltgeschichtliche Erhabenheit des Gegenstandes und seine glückliche Behandlung in jeder Beziehung, sichern den Werth dieses Blattes, das auch die Kunstvereine von Prag und München als Vereinsgabe gewählt haben.

Dankbar fügen wir noch bei, dass Herr Hofrath Hanfstängl den für die Abnahme von wenigstens 1000 Abdrücken bestimmten Preis, auch für die für uns erforderliche geringere Anzahl bewilligt und uns dadurch in den Stand gesetzt hat, auf diese Sache ohne Ueberschreitung der Mittel eingehen zu können, welche für die Vereinsgabe verwendet werden dürfen.

Wer sollte sich nicht freuen, dass wir unserer Vereinigung wieder die weitere Verbreitung von zwei Kunstwerken verdanken, die auf keine andere Weise möglich geworden wäre?

VI. Ueber den Generalbericht des Rheinischen Kunstvereins.

Diesem Bericht, der eine besondere Beilage unseres Berichtes bildet,[1]) und für sich selbst spricht, haben wir nur berichtigend beizufügen, dass die in demselben für unser Vereinsblatt angegebene Summe von 1236 Fl. sich inzwischen um 528 Fl. erhöht hat und aber jetzt 1764 Fl. beträgt. Da wir aber in Folge dieser Erhöhung dem Wunsche eines Kunstfreundes entsprochen und ihm die „Aehrenlesenden Kinder" von R. S. Zimmermann in München um den kostenden Preis von 180 Fl. überlassen, dagegen aber für die allgemeine Verloosung noch ein Oelgemälde und einen Kupferstich für 34 Fl. angekauft haben, so vermindert sich obige Erhöhung um 396 Fl. 20 Kr., und stellt sich der Betrag unserer Ankaufssumme im Ganzen statt auf 3510 Fl. 30 Kr. auf 3906 Fl. 50 Kr.

VII. Ueber die Einnahmen und Ausgaben und den Vermögensstand im Jahr 1850.

Die Summe der Einnahme betrug 8844 Fl. 55 Kr., der Ausgabe 8608 Fl. 37 Kr. Es ergiebt sich also ein Kassenvorrath von 236 Fl. 18 Kr. und ein Einnahmeübersehuss, resp. Rückstand von 2288 Fl. 25 Kr., wovon zur Berichtigung der Kosten für das 1850r Vereinsblatt 1764 Fl., zum Ankauf von Kunstwerken für die bleibende Sammlung 739 Fl. 24 Kr., zusammen 2503 Fl. 24 Kr. bestimmt sind und somit nur zur weitern Disposition verbleiben 21 Fl. 19 Kr.

1) Wir werden ihn demnächst ebenfalls mittheilen. D. Red

Berichtigung.

Seite 212 Spalte 2 Zeile 3 des Textes v. u. ist statt: 1850 zu lesen: 1450.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 30. Sonnabend, den 26. Juli. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

I.

Die Kunst-Akademie zu Berlin nach ihrer Verfassung und den Vorschlägen zur Umgestaltung der letzteren bis zum Jahre 1848.

Die Akademieen, — zumal bei dem vielgliedrigen Begriff, wie solcher, als der Berliner Kunst-Akademie eigen, im Obigen angedeutet worden, bilden den historischen Ausgangspunkt für die Aufgabe dieser Denkschrift. Es ist daher angemessen, mit ihnen zu beginnen und ihrer Betrachtung zunächst Dasjenige anzureihen, was sich überhaupt auf die Gemeinsamkeit des künstlerischen Strebens und auf die künstlerische Schule bezieht. Die gegenwärtigen Zustände und die Forderungen für künftige neue Einrichtungen werden wesentlich gewinnen, wenn wir einen Rückblick auf die Geschichte der Berliner Kunst-Akademie werfen und die Grundsätze, welche bei ihrer Gründung und weiteren Ausbildung zur Sprache kamen, die Pläne zur Neugestaltung, welche zu verschiedenen Zeiten verarbeitet wurden, vorerst an uns vorübergehen lassen.

1. Verfassung der Akademie vom Jahre 1699.

Die Stiftungs-Urkunde der königl. Akademie der Künste zu Berlin, vom 20. März 1699 vom Churfürsten Friedrich III. (dem nachmaligen Könige Friedrich I.) vollzogen, wurde bei einem Brande im Jahre 1742 mit dem Archiv der Akademie ein Raub der Flammen. Es sind jedoch Abschriften davon vorhanden. Nach diesen hebt die Verkündigung der Stiftung so an:

„Wir Friedrich der Dritte u. s. w. Haben zu mehrerer *etabilir*ung und desto nützlicher Fortpflanzung aller Künste und Wissenschaften in allen Unsern Landen, in Unsern hiesigen Residentzien, eine Kunst-*Academie*, zum Aufnehmen, der Mahler-Bildhauer- und *Architectur* Kunst, aufrichten wollen.“ u. s. w. Erst nachdem hierauf von dem Protector, Director und Dekan die Rede gewesen, wird bei Gelegenheit der Angabe der Funktionen von vier Rectoren angeführt, dass und welcher Unterricht an der Akademie ertheilt werden soll. Neben den Rectoren, die ein Jeder seinen Adjuncten haben und die Modell stellen und im Zeichnen nach dem Leben unterrichten, fungiren Professoren für die Architektur, Geometrie, Perspective und Anatomie. — Der Castellan hat neben seinen Inspections-Pflichten noch das Geschäft „des Dienstags und Donnerstags, um 2 Uhr, ehe die Unterweisung anfängt, der *Studi*renden Jugend, in der ersten Classe, das dazu verordnete Gebät, mit Andacht zu verlesen“. Die Inkorporation als Mitglied geschieht nach Meldung beim Direktor, der mit den akademischen Mitgliedern darüber conferirt und die Capacität des Aspiranten prüft.

Die Mitglieder der Akademie sollen bei Abgang der bei Hofe in Gage stehenden Künstler absonderlich berücksichtigt werden, und sollen sich die Mitglieder „überall in den Churfürstlichen Landen ohngeachtet aller Zünfte und Gülden Einwenden oder Widersprechen setzen oder *établiren* dürfen.“

Eine besondere Art Mitgliedschaft bilden die Assessoren, welches „kunstliebende Subjecta sind, die dann und wann die Akademie *frequentiren*“ und von denen Etlichen auch Session und Votum auf der jährlichen grossen Zusammenkunft zu gewähren ist.

Es findet sich noch die Bestimmung, dass „jedweder Mahler und Künstler jährlich ein Kunststück von seiner Profession machen muss“, welches bei der Akademie bleiben soll, „wenn er solches nicht thut“ — heisst es — „wird man ihn deshalb gebührend ansehen“.

2. Verfassung der Akademie vom Jahre 1790.

Es ist bekannt, dass die Akademie unter dem Nachfolger ihres Stifters, König Friedrich Wilhelm I., nur ein kümmerliches Dasein fristete und auch unter Friedrich II. keine sonderliche Beachtung fand. Erst unter Friedrich Wilhelm II. ward es angemessen befunden, sie zu einer erneuten Wirksamkeit zu berufen. Sie erhielt eine neue Gestalt, von der ihr zweites (noch gegenwärtig gültiges) Reglement, das am 26. Januar 1790 vollzogen wurde, Zeugniss giebt.

Dieses Reglement „für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften“ — wie es auf dem Titel heisst — sagt über den Zweck Folgendes: „Der Endzweck des Instituts gehet dahin, dass es auf der einen Seite zum Flor der Künste sowohl überhaupt beitrage, als insbesondere den vaterländischen Kunstfleiss erwecke, befördere und durch Einfluss auf Manufacturen und Gewerbe dergestalt veredle, dass einheimische Künstler in geschmackvollen Arbeiten

jeder Art, den auswärtigen nicht ferner nachstehen, auf der andern Seite aber diese Akademie als eine hohe Schule für die bildenden Künste sich in sich selber immer mehr vervollkommne, um in Sachen des Geschmacks, deren Beurtheilung ihr obliegt, durch vorzügliche Kunstwerke jeder Art selbst Muster sein zu können". Das Reglement verwandelt den Dekan in einen Vicedirector und schafft den akademischen Senat, dessen Mitglieder von dem Kurator (dem Minister) erwählt werden sollen. Mitglieder desselben sollen vom Kurator auch zu königlichen Räthen vorgeschlagen werden können, wogegen der Senat, der wöchentlich zusammenkommt, sich den Flor der Künste und die Verbreitung des guten Geschmacks besonders angelegen lassen sein soll. Es heisst darüber: „ferner müssen die Mitglieder des akademischen Senats in die verschiedenen Fächer der Manufacturen und Gewerbe, welche des Einflusses der schönen Künste bedürfen, dergestalt sich theilen, dass einer z. B. auf die geschmackvolle Verzierung der Töpfer, Stuhlmacher, Stellmacherarbeiten u. s. w., ein anderer der Stukatur, Schnitzer, oder Drechslerarbeiten u. s. w., und wieder ein anderer auf die Arbeiten der Kupferschmiede, Zinngiesser, Töpfer u. s. w. sein vorzügliches Augenmerk richte, seine Vorschläge und Zeichnungen dem akademischen Senate zur Prüfung verlege u. s. w."

Ein Senatsmitglied soll die Aufsicht beim Kopiren nach Gemälden der Bildergalerie haben, in der Bildhauerei aber der vom akademischen Senat in Vorschlag zu bringende Hofbildhauer in seinem Atelier unterrichten. Wegen der Architektur soll der jedesmalige Director des Bauwesens und einer der Oberhofbauräthe als Mitglieder im Senat Sitz und Stimme haben. Für die Kupferstecher soll ein akademischer Lehrer angestellt werden, welcher Mitglied des Senats ist. Auch das Lehramt für die Formschneidekunst gehört zu den akademischen Lehrstellen. Bei dem Zeichnen nach dem Leben besteht die Bestimmung, dass die akademischen Eleven mit den akademischen Mitgliedern selbst alle vier Wochen um ihre Plätze loosen müssen. Lehrgegenstände sind ausserdem: Composition, Theorie und Alterthumskunde, Landschaftmalerei und Prospectzeichnung, Zeichnen nach Gypsabgüssen, Anatomie.

In Ansehung der Einwirkung auf das Handwerk werden eine „Kunstschule" bei der Akademie und „Provinzial-Kunstschulen" angeordnet, welche Lehrlinge und Gesellen unentgeltlich im Zeichnen und in den Anfangsgründen der Mathematik zu unterrichten haben.

Ein besonderes Element des akademischen Senats sind noch die ordentlichen Assessoren. Dies sollen solche Leute sein, die nicht nur als Künstler oder Dilettanten, sondern zugleich auch wegen der öffentlichen Aemter, die sie bekleiden, mit der Akademie in einer natürlichen Verbindung stehen. Dahin gehören Räthe des Ober-Schulkollegiums, Mitglieder des Oberhofbauamts, mehrere geschickte Chemiker, der jedesmalige Operndecorateur, einer der Kunstdirektoren bei der Porzellanfabrik und der Hofmedailleur.

Der Paragraph über die ordentliche Mitgliedschaft lautet: „zu ordentlichen Mitgliedern der Akademie, sollen nur diejenigen aufgenommen werden, welche die Akademie als vorzüglich geschickte Künstler anerkennt und mit denen sie wetteifernd sich in der Kunst zu vervollkommnen sucht. Diese sollen in den monatlichen Versammlungen der Akademie Sitz und Stimme haben, und wer von ihnen oder von den Mitgliedern des akademischen Senats in diesen monatlichen Sitzungen etwas zum Besten der Akademie vorträgt, soll zum Zeichen seiner Bemühung für die Aufnahme der schönen Künste jedesmal einen Jetton erhalten".

Ausserdem giebt es Ehrenmitglieder und ausserordentliche Mitglieder.

Eine besondere Gattung von Verwandten der Akademie sind die „akademischen Künstler", ein Prädikat, welches denjenigen beigelegt wird, die sich in untergeordneten Kunstfächern, Gypsbossiren, Stuckaturarbeit etc. auszeichnen. —

Es folgen Bestimmungen über die jährlichen, öffentlichen Prüfungen der akademischen Eleven und der Schüler der Kunstschule, über die Prämienaustheilung u. s. w.

Unter Bezugnahme auf das Publicatum vom 29. April 1786 behält jeder akademische Künstler das Recht, seine Kunst ungehindert, ohne den Widerspruch der Zünfte und Gülden in den preussischen Staaten treiben zu können. Auch bleiben die immatrikulirten akademischen Künstler, nach demselben Publikat, gegen Nachahmung ihrer, von der Akademie anerkannten „Kunststücke" geschützt.

Es folgen schliesslich die Bestimmungen über verschiedene besondre Begünstigungen, Erlaubniss zum Kopiren auf der königl. Galerie, wegen Benutzung der königl. Bibliothek etc. etc.

3. Reformpläne vom Jahre 1809.

Das akademische Reglement vom Jahre 1790 hatte sich aber schon in kurzer Frist als ungenügend erwiesen. Bereits im Jahre 1809 — gleichzeitig mit den anderen Reformen, die für den preussischen Staat in so vielen anderen Sphären seines Daseins angebahnt wurden — begannen die Pläne zu einer tiefgreifenden Reform der Akademie.

Durch ein Rescript vom 19. October 1809 wurde der Senat der Akademie aufgefordert, „ein Gutachten über die Einrichtung des Zeichnenunterrichts und seines stufenweisen Fortgangs in den öffentlichen Schulen und Gymnasien; in den Kunst- und Gewerksschulen und in den Klassen der Akademie abzugeben". Der Senat hielt in Folge dieser Aufforderung zehn extraordinäre Zusammenkünfte und legte bei seinen Berathungen einen Plan von Hirt zu Grunde, den er, mit seinen zustimmenden und abweichenden Voten versehen, am 11. December desselben Jahres ablieferte.

Der gedachte Plan behandelt in drei Abschnitten: I. die Elementaranstalten für den allgemeinen Unterricht im Zeichnen; II. die Kunstschule; III. die Künstler-Akademie.

I. Den Zeichnen-Unterricht in der Elementarschule, als dessen Endzweck Hirt hauptsächlich das Sehen- und Beobachtenlernen angiebt, will er mit der von Pestalozzi angenommenen Methode beginnen, d. h. mit der Uebung im Ziehen reiner Linien und der Eintheilung derselben u. s. w. Hiermit fand Hirt nicht volle Beistimmung, indem man sich gegen die gradlinigen Figuren, und die Beschäftigung damit für eine Fesselung der Phantasie erklärte. Desto mehr Uebereinstimmung fand bei den folgenden Stadien des Unterrichts statt. Hirt lässt nun das geometrische Zeichnen folgen und den Anfang mit dem architektonischen machen. Dann folgt das Zeichnen von Naturgegenständen und zwar zuerst von Versteinerungen und Krystallisationen, dann Pflanzen und Thiere, zuletzt der Mensch. Charakteristisch ist bei diesem Unterrichte, dass er neben dem betreffenden Schulunterrichte in der Geometrie, Geographie, Naturgeschichte stets nebenher gehen soll. Um diese für wichtig erklärte stete Wechselwirkung nie aus den Augen zu verlieren, soll auch der Lehrer nicht blosser Zeichner sein, sondern die gehörigen Sachkenntnisse besitzen, und wären daher nach Hirt's Ansicht immer zwei Lehrer vonnöthen, einer für das Linearzeichnen und die unorganischen, der andere für die organischen Naturgegenstände.

Die Unkosten sollen theils von der Gemeinde, theils durch die Frequenz der Lehrlinge aufgebracht werden. Der Staat giebt für die Elementar-Anstalten Nichts. Selbst Stiftungen, die zum Vortheil derselben gemacht werden, unterliegen der

zweckmässigen Verwendung der Behörde. Ob Freischüler sein sollen, hängt von der Gemeinde und den Stiftern ab. Kein Gymnasiast darf den Zeichnenunterricht versäumen, und ist die Versetzung von einer Zeichnenklasse in die andere unabhängig von der anderweitigen Versetzung.

Die Oberaufsicht führt der Staat durch das Kultusministerium und zwar in Rücksicht des Sachlichen mit Hülfe der Akademie, in Rücksicht des Oekonomischen mit Hülfe der Gemeinde- oder Stiftungsvorsteher.

Da Hirt in der Basis, die dieser Elementarunterricht gewährt, das Hinreichende für junge Handwerker geleistet findet, so ist er für die Aufhebung der „technologischen Zeichnungsanstalten“, wie er die Gewerksschulen für Lehrlinge nennt, tritt jedoch der Meinung des Senats bei, der den Fortbestand dieser Schulen einstweilen für nothwendig erachtet.

II. Bei den Kunstschulen kommt Einrichtung und wesentliche Erhaltung auf Rechnung des Staats. Hirt geht von dem Grundsatze aus, dass die Natur nur diejenige mässige Anzahl von Talenten erzeuge, die der Staat braucht, und will durch Matrikel und Honorarzahlung die Zurückführung auf dieses Maass sichern helfen. Probezeichnungen sollen ferner das Vorhandensein des Talents und des Willens darlegen, „denn“, sagt Hirt, „so wie der wirkliche Künstler die wahre Zierde des Staats ist, so ist andererseits nichts bedauernswürdiger, wie ein missrathener Kunstmann“. — Nur für ausgezeichnete Talente Freistellen und Stipendien.

Gegenstand der Lehre sind: die Architektur und die bildende Kunst. Die besonderen Lehrgegenstände werden einzeln aufgeführt. Bei den bildenden Künsten lehrt die erste Klasse: die Perspective und Optik, die zweite: Osteologie und Myologie, die dritte: Nackte Natur und Antike, die vierte: Gewandstudium, die fünfte: Chemische Farbenlehre. Sechs Lehrer würden nach Hirt hierzu nöthig sein. Mehrere Senatsmitglieder vermissten unter den vorgeschlagenen den eigentlichen Zeichnenlehrer, den sie noch angestellt wissen wollten, den aber Hirt bei sorgfältig benutzter Elementarschule für überflüssig hielt. Andere, — und zwar die Majorität, — welcher auch Hirt sodann beitrat, wollten diesen Zeichnenunterricht mit dem Zeichnen nach der Natur und der Antike vereinigt wissen. — Die intellectuelle und ästhetische Bildung wollte Hirt durch die Lehre der Aesthetik, der empirischen Psychologie, Anthropologie, Mythologie, Geschichte, Kunstgeschichte und Archäologie vermittelt sehen, verweist aber deswegen an die Universität.

Sämmtliche Ausgaben, Alles in Allem, auch die Reparaturen des Lokals mit eingerechnet, schlug Hirt auf 8168 Thlr. jährlich an. Davon eine Einnahme an Honorar von 300 Thlrn., blieben 7868 Thlr.

III. Die Akademie der Künstler soll für die Kunst sein, was die Akademie der Gelehrten für die Aufnahme der Wissenschaft.

„Ihr Endzweck ist also nicht Unterricht und Lehre, sondern er soll sein, theils sich sicher zu stellen, dass in jedem wesentlichen Fache der Kunst immer Männer vorhanden seien, welche die Gegenwart der Künste forthin repräsentiren, theils durch würdige Produkte das Leben der Kunst in stetem Gange zu erhalten. Die Akademie lehrt nicht, sie bringt hervor; sie hält die Thätigkeit der Kunst im Staate immer rege.“

Eine grosse Aufregung kam in die Debatten, da Hirt als die zur Akademie gehörenden Kunstfächer nur die Architektur, die Bildhauerei und die historische Malerei hinstellte. Namentlich schloss er aus: „den blossen Land-, Wasser-, Schiff-, Militär- und Maschinenbaumeister, die Kleinbildner als den Stein- und Stempelschneider, den blossen Verzierer in Holz, in Stein, Metall- und Weisswerk, die blossen Thier-, Landschaft-, See-, Architektur-, Dekorations-, Geflügel-, Früchte- und Blumenmaler, die blossen Miniatur-, Schmelz-, Glas-, Pastellmaler, die blossen Zeichner und Kupferstecher, die blossen Kopfmaler“. Eigenthümlich ist hier allerdings die unlogische Ausschliessung gewisser Maler nach den Gegenständen, die sie behandeln.

Schon oben, bei dem Abschnitt von der Lehre, hatte Hirt, in Uebereinstimmung mit den eben angeführten Bestimmungen, die Ansicht ausgesprochen, dass es keine Lehre für Thier-, Landschafts- und Dekorationsmaler gäbe. Diese würden nach Absolvirung der Perspective, Optik und Farbenlehre an die Natur und ihren eigenen Fleiss verwiesen. „Die öffentliche Aufsicht des Staats“ — sagt Hirt — „nimmt keine Notiz über ihre fernere Ausbildung. Ebenso verhält es sich mit den Geflügel-, Frucht- und Blumenmalern“. — In Bezug auf die Technik der verschiedenen Kunstfächer, so werden die Zöglinge in die Werkstätte praktischer Meister gewiesen.

Der Senat, im Uebrigen zwar beistimmend, hatte es doch in der Ordnung gefunden, dass der Staat den jungen Leuten, statt sich nicht um sie zu kümmern, Gelegenheit zur Ausbildung verschaffen müsse. Diese sollte nach der Meinung der Majorität als Gegenleistung bei denjenigen Künstlern gesucht werden, welche der Staat pensionirt. Hirt jedoch und mehrere Andere fassten die Pensionsertheilung nicht als eine Handlung auf, welche Verpflichtungen auferlege, sondern vielmehr von denselben befreie.

War nun in dieser geringeren Meinungsverschiedenheit eine spätere grössere schon angedeutet, so trat diese jetzt in aller Macht hervor. Die Verhandlungen bieten hier die Erscheinung dar, dass nach einander, wie sie in der Reihenfolge zur Sprache kamen, diejenigen Fächer sich die Aufnahme erstritten, welche unter den Anwesenden einen Vertreter zu stellen hatten, der denn auch sogleich in die Schranken trat. Ueber die genannten Zweige der Architektur und über die Kleinbildner war man mit Hirt einig. Dann aber wurden die verschiedenen Gattungen der Malerei einzeln durchgegangen. „Zuerst — heisst es in dem Protokoll — wurde über die Thiermaler votirt.“ — Da kein Thiermaler anwesend war, so nahm Hirt das Wort, und setzte, wahrscheinlich um zu zeigen, dass seine Ansicht nicht aus Geringschätzung dieses Gebietes entsprungen sei, auseinander, welche Talente und welche Studien dazu gehören, und wie sich diese Kunstgattung zu allernächst an die Historienmalerei anschliesse etc. Dies hatte denn auch glücklich zur Folge, das man eben deswegen günstig für die Thiermaler votirte.

Für die Landschafts-, See- und Architekturmalerei kämpften Weitsch und Lüdtke und erreichten eine Majorität für „den historischen Landschafter, der zugleich Menschen und Thiere malt“. Den Dekorationsmaler setzte Burnat durch, wobei der Umstand relevant war, dass diese Art der Malerei so viel Einfluss auf die Kunstbildung des Publikums habe.

Den Geflügel-, Früchte- und Blumen-, den Miniatur-, Schmelz-, Glas- und Pastellmalern, so wie den Zeichnern scheint es an einem Vertheidiger gefehlt zu haben. Sie wurden einstimmig von der Qualifikation ausgeschlossen.

Das Wort für die Kupferstecherei nahmen Berger und Freidhof. Beide gaben ein schriftliches Separatvotum ab und bestand Letzterer noch nach dem Schlusse sämmtlicher Verhandlungen in einem Schreiben darauf, dass für jede der beiden Arten in der Chalkographie, für die Linien- und schwarze Kunst-Manier ein Mitglied vorhanden sein solle. Die Kopfmalerei wurde einstimmig ausgeschlossen.

Diese ausgeschlossenen Kunstgattungen wurden nun bei der Eintheilung der Mitglieder in einer besondern Klasse unter dem Namen von Kunstverwandten untergebracht. Nach dieser Ein-

theilung nahm man an: 1. ordentliche, 2. auswärtige, 3. Ehrenmitglieder, 4. Kunstverwandte.

Jedes ordentliche Mitglied hat auch nach diesem Plane die Pflicht, jährlich ein Werk zur öffentlichen Ausstellung zu bringen. Zwar sollte derjenige, der Nichts liefert, deshalb nicht „gebührend angesehen" werden, aber er erhielt kein Prämium, aus denen zum grössten Theil eben die Besoldung bestand. Nach Hirt's Vorschlage sollte nämlich jedes ordentliche Mitglied ein Fixum von 200 Thlrn. und 500 Thlr. für ein zu lieferndes, fertiges und des Meisters würdig befundenes Kunstwerk, was zur Disposition des Protektors bleibt, bekommen. Hier war aber der Senat wieder abweichender Meinung und stimmte erst bei, als Hirt das Fixum ebenfalls von 500 Thlrn. proponirte, so dass jetzt jeder Akademiker auf 1000 Thlr. zu stehen kam. Dahingegen glaubte man den Kunstverwandten nur 200 Thlr. Fixum bewilligen zu dürfen, ohne sie dabei von der Verpflichtung zu entbinden, jährlich ein Produkt zur öffentlichen Ausstellung zu bringen.

Die vorletzte Sitzung war der Berathung gewidmet, ob und in wie weit die Tonkunst, die Schauspielkunst und die höhere Tanzkunst der Akademie angehören könnten. Hirt hielt dies für ein schwer zu lösendes Problem, und zwar, weil nach seiner Ansicht das Wesen dieser Künste von andern Wissenschaften und Künsten so weit abläge, dass kaum abzusehen wäre, welcher Vortheil sich aus ihrer Verbindung ergeben könnte. Gleichwohl hielt er die Theorie jener Kunstfächer für zulässig bei der Akademie und beantragte daher ein oder auch zwei Mitglieder, welche gleich den wissenschaftlichen Mitgliedern Vorlesungen halten, gleich diesen eine Pension von 500 Thlrn. geniessen und jährliche Uebersichten von den Fortschritten dieser Künste geben sollten.

Zu dieser Conferenz war Zelter geladen, der sein Votum zu Protokoll gab. Dasselbe enthält eine Klage über den Verfall der Tonkunst und des Theaters. Die Styllosigkeit, welche Aesthetiker mit dem Ehrennamen Romantik belegten, die Nachahmungssucht des Französischen galten ihm als Ursachen des Hinsterbens der Musik. Unter solchen Umständen fand er es billig und schön, der Musik einen Ort offen zu lassen, wohin sich die ehrwürdigen Reste ihres ehemaligen Glanzes auf bessere Zeiten gleichsam deponiren liessen. Deshalb stimmt er für die Hirt'schen Vorschläge. (Dass Beethoven damals 39 Jahre alt und mit ihm eine neue Aera der Musik im Aufblühen begriffen war, wurde bei alledem freilich nicht erwähnt. Die Klage über das Hinsterben der Musik galt, wie tausendfältig in ähnlichen Fällen, dem Untergange des Alten.) (Forts. folgt.)

Gemälde der altniederländischen Schule in England.

Von **G. F. Waagen.**

Während eines Aufenthalts in England im Sommer des vorigen Jahres ist es mir gelungen, den Thatbestand jener Schule wieder um Einiges zu vermehren. Mit Ausnahme des ersten, sind die nachfolgend beschriebenen Bilder meines Wissens bisher noch nicht zu einer allgemeineren Kenntniss gelangt.

Jan van Eyck. „Die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury" zu Chatsworth, dem Landsitze des Herzogs von Devonshire. Obgleich ich dieses Werk schon früher ausführlich besprochen[1]), sehe ich mich bei der Wichtigkeit dieses Denkmals, welches erst später so aufgehangen worden ist, dass man es ganz in der Nähe betrachten kann, veranlasst, Einiges nachzutragen. Ich bemerke daher zuvörderst, dass über dem h. Geist, welcher den Thomas Becket in Gestalt einer Taube überschwebt, eine Prachtkrone herabhängt, worin der auferstandene Christus, eine Figur von einem sehr schönen Motiv, und darüber in einem Rund die Maria mit dem Kinde ausgeführt ist. Bekanntlich ist dieses mit dem Jahre 1421 den 30. October bezeichnete Bild das früheste datirte Werk des Meisters. Dasselbe scheint mir nun die jetzt ziemlich allgemein angenommene Zeit seiner Geburt um 1396 durchaus zu bestätigen. Verglichen mit den übrigen bekannten, besonders den mit 1432, 1434, 1436 bezeichneten Werken des Meisters verräth dasselbe offenbar noch etwas sehr Jugendliches. Die Zeichnung ist minder sicher, der Vortrag minder fest, ganz besonders aber die Formen der Köpfe minder verstanden, minder bestimmt und ungleich einförmiger und leerer. Merkwürdiger Weise finden sich schon hier in den Ausgängen der Falten jene scharfen Brüche, welche ihn zu seinem Nachtheil von seinem Bruder Hubert unterscheiden. Bei dem local-englischen Interesse des Gegenstandes bin ich indess überzeugt, dass dieses Bild ursprünglich von ihm für einen Engländer gemalt worden ist. Auch hat dieses nichts Befremdliches, da die Umstände, dass er bereits im Jahre 1420 der Malerzunft von Antwerpen einen von derselben bewunderten Christuskopf vorgewiesen, und dass er, wohl noch früher, bereits im Dienst von Johann von Baiern, Bischofs von Lüttich, stand, beweisen, wie früh er schon zu grossem Rufe gelangt war.

Derselbe. „Die vor einem grünen Schirmdach in einem Zimmer sitzende Maria hält, in einem Gebetbuche blätternd, das Kind auf dem Schoosse". Ueber einem blauen Kleide hat sie einen reichen, rothen Mantel an, welcher sich in vielen scharfbrüchigen Falten ausbreitet. Auf einem Tisch am Fenster zur Rechten ein Gefäss, zur Linken auf einem Borde ein Leuchter, eine Kanne und Schüssel; am Boden eine Schüssel. Rechts vom Schirmdach der bekannte Wahlspruch, welcher jetzt „als ich chau", gelesen wird, links von demselben mit ziemlich starken Abreviaturen: *„Completum anno domini MCCCCXXXII per Johannem de Eyck Brugis"*. Dieses auf Holz gemalte, etwa 9 Zoll hohe und 6 Zoll breite Bildchen zeichnet sich durch den ungewöhnlich edlen Kopf der Maria, durch eine sehr tiefe Glut in der Färbung und die fleissigste Durchführung aus. In Folge langer Vernachlässigung hat die Farbe vielfache Sprünge erhalten. Sonst ist die Erhaltung gut. Nach der so ausführlichen Inschrift scheint der Künstler selbst einigen Werth auf das Bild gelegt zu haben. In der Sammlung des Hrn. Blundell Weld zu Ince-Hall unweit Liverpool (Lancastershire).

Justus von Gent. „In dem Presbyterium einer schönen gothischen Kirche wird ganz im Vorgrunde ein heiliger Bischof in vollem Ornat in die geöffnete Gruft gesenkt". Zwei Geistliche in weissen Chorhemden zu seinen Häupten handhaben den Leichnam. Ebenda ein Bischof mit zusammengelegten Fingern ein Gebet verrichtend. Zu den Füssen des Verstorbenen schwingt ein anderer Bischof, dessen Mantel von Goldbrocat von einem Geistlichen getragen wird, knieend das Rauchfass. Hinter jenem Geistlichen, jedoch mehr zurück, ebenfalls knieend und andächtig abwärts blickend, ein schon ältlicher Fürst, in der Linken eine Pelzmütze mit der Krone haltend. Nach dem blauen Lilienmantel wohl ein König von Frankreich. Hinter ihm zwei Knaben, sechs Männer und eine Frau, welche sämmtlich die Blicke nach dem Todten richten. Hinter dem Bischof zu den Häupten stehend eine fürstliche Person mit abgewendetem Profil, in der reichsten Tracht des burgundischen Hofes, z. B. ein Pelz von rothem Goldbrocat. In seiner Nähe zwei Geistliche, drei Laien und eine junge Frau von einnehmender Bildung. Ausserhalb der Einhegung des Presbyteriums noch Männer und Frauen, zum Theil von gemeinen Zügen und Ausdruck, welche voll

1) Kunstwerke und Künstler in England. Th. II. S. 435 f.

Neugier ihre Köpfe zwischen die Metallstangen des Geheges stecken, um auch etwas von der Feierlichkeit zu sehen. Auf dem Altar in der Mitte des Hintergrundes ein grosser metallener Reliquienkasten in Kirchenform, an dessen Vorderseite in der Mitte der thronende h. Hubertus mit dem Horn, Bischofsstab und Hund; neben ihm je drei Apostel, auf der Fläche des Daches sechs Propheten. Darüber, absichtlich wegen der Unterordnung des Bildes im Bilde braun in braun gehalten, das Altarblatt, Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und je zwei Heiligen zu den Seiten. Ueber diesem, auf einem Pfeiler, ein Tabernakel mit einem gothischen Thürmchen von sehr reinem Geschmack, worin der h. Petrus als Statue von trefflichem plastischem Styl. Auf den Ecken des Altars vier metallene Stangen von ansehnlicher Höhe, worauf eben so viele knieende Engel von sehr guten Motiven, welche Candelaber halten. An den Säulen des Chors endlich, unter gothischen Schirmdächern, die Standbilder von acht Aposteln, ebenfalls von edlen Motiven und trefflichem Styl der Gewänder. Zur Rechten erkennt man Paulus und Simon, zur Linken Johannes, Andreas und Petrus. Dieses etwa $3\frac{1}{2}$ Fuss hohe und eben so breite Bild, von vortrefflicher Erhaltung, vereinigt mit den bekannten Eigenschaften der Eyck'schen Schule, der lebendigen und wahren Individualisirung der Köpfe, der Gewandstoffe und sonstiger Nebensachen, der Kraft und Klarheit der Färbung, welche es in einem seltenen Maasse besitzt, in einem dieser Schule ungewöhnlichen Grade eine eben so stylgemässe, als deutliche Anordnung der zahlreichen Figuren, und gehört zu den ausgezeichnetsten Werken, welche uns überhaupt aus derselben aufbehalten worden sind. Mein Freund Passavant, welcher dasselbe früher als ich gesehen, hat es dem Justus von Gent, jenem grossen Schüler des Hubert van Eyck, zugesprochen, und ich kann ihm in dieser Bestimmung nur beipflichten. Ich finde nämlich in der ganzen Weise der Anordnung viel Verwandtschaft zu dessen Abendmahl in der Kirche der h. Agatha zu Urbino, so wie eine ähnliche Bildung der Hände, und wieder in einzelnen Theilen eine auffallende Uebereinstimmung mit den vier Flügeln des Abendmahls in der Peterskirche zu Löwen. Namentlich zeigt der Kopf des Königs eine grosse Aehnlichkeit mit dem Abraham auf dem Bilde in der Pinakothek zu München, welches ihn mit dem Melchisedech vorstellt. In der fast edelsteinartigen Tiefe und Glut der Färbung kommt es zwar diesem nicht gleich, ist aber wieder dem etwas fahlen Ton des Bildes in Urbino weit überlegen, so dass die Ausführung nur um etwas später fallen möchte, als die des Altars zu Löwen. Dieses kostbare Kleinod war früher in der Sammlung des Lord Besborough, befindet sich aber jetzt im Besitze von Sir Charles Eastlake, Präsidenten der Akademie der Künste in London, welcher dessen hohen Werth nach Würden zu schätzen weiss.

Rogier van der Weyden der Aeltere. „Ein Altar mit Flügeln". Auf dem Mittelbilde Christus, wie alle übrigen, in halber Figur, mit der Rechten segnend, in der Linken die Weltkugel, ernst und streng in Charakter und Ausdruck, mit schwarzem Haar, dunklen Gewändern und grossem, gelbem, gegen aussen hin röthlichem Nimbus. Ueber ihm: „*Ego sum panis vivus, qui de coelo decendi. Joh. VI. 51.*" Rechts Maria von edlem Ausdruck, in blauem Gewande und weissem Schleier, die Hände flehend zu Christus emporhebend, darüber: „*Magnificat anima mea dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salvatore. Luc. I. 46. 47.*" Links Johannes der Evangelist, ein schöner Kopf, von besonderer Tiefe der Farbe, in grünem Rock und dunkelviolettem Mantel, die Rechte segnend erhoben, in der Linken den Kelch, darüber: „*Et verbum caro factum est et habitavit in nobis. Joh. I. 14.*" Auf dem rechten Flügel Johannes der Täufer, mit starkem Bart und Pupurmantel über dem Fell, die Linke auf ein offenes Buch gestützt, mit der Rechten auf Christus deutend. In der Landschaft, welche sich mit vielen Einzelnheiten und schönem klarem Wasser, in hellster Morgenfrische durch alle drei Bilder zieht, hier die Taufe Christi. Darüber: „*Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi. Joh. I. 29.*" Auf dem linken Flügel Maria Magdalena, von edlem Ausdruck echter Reue, in grauem Kleide mit Aermeln von Goldbrocat, blauem Mantel und einer Art weissem Turban, die Rechte auf das Salbgefäss. Darüber: „*Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici preciosae et unxit pedes Jesu. Joh. XII. 3.*"[1]) Dieser etwa 1 Fuss 3 Zoll hohe, 6 Fuss 6 Zoll breite, auf Holz gemalte Altar, welcher irrig dem Memling beigemessen wird, steht in der Wärme des Tons im Fleisch, wie in der übrigen Ausbildung dem einzigen urkundlich beglaubigten Werke des älteren Rogier van der Weyden, dem berühmten Reisealtärchen Kaiser Carl V, welcher vordem in der Sammlung des Königs der Niederlande, neuerdings in das königliche Museum zu Berlin übergegangen ist, noch sehr nahe und dürfte nicht lange nach demselben ausgeführt worden sein. Er stimmt in allen Theilen völlig mit den sonstigen, von diesem grossen Meister vorhandenen Werken überein. Die Erhaltung lässt nichts zu wünschen übrig. Obgleich die Vorstellungen auf den Aussenseiten der Flügel in Betreff der Kunst keiner näheren Beachtung werth sind, so gebe ich dennoch eine Beschreibung derselben, theils weil dieselben charakteristisch für den Sinn jener Zeit sind, theils weil durch eine Inschrift sich vielleicht etwas über den Besteller des Werks ermitteln lässt. Die Aussenseite des linken Flügels enthält einen Schild, worauf eine Weizengarbe, und darunter einen Todtenschädel mit einem Todtenbein. Am Rande liest man:

„*Mirez vous ci orgueilleux et avers*
Mon corps fu beaux ore est viande aux vers" *(sic)*.

Auf der Aussenseite des rechten Flügels ist das Wappen des Bestellers und darunter ein grosses Kreuz gemalt, worauf die Inschrift: „*O mors quam amara est memoria tua homini injusto et, pacem habenti in substantiis suis, viro quieto et cujus viae directae sunt in omnibus et adhuc valenti accipere cibum. Eccles. XII. 1.*" Oben am Rande die ohne Zweifel auf den Besteller bezüglichen Worte: „*Bracque et Braban*". Die streng religiöse Bedeutung eines solchen Altars, dessen Aussenseiten den Menschen auf die Eitelkeit alles Irdischen, auf das Schreckliche des Todes für den unbussfertigen, wie für den reuigen Sünder, das Innere aber in verschiedenen Beziehungen auf die Heilmittel gegen diese Schrecken mittelst der Erlösung durch Christus aufmerksam machen sollten, tritt uns in diesem Werk in besonderer Deutlichkeit entgegen und hat in mir die Ueberzeugung bestärkt, dass dieser Meister recht eigentlich, und mehr als sein Meister Jan van Eyck, als der strenge und begeisterte Kirchenmaler seiner Zeit in den Niederlanden zu betrachten ist. Dieser Altar, von dem jetzigen Marquis von Westminster im Jahre 1845 erworben, befindet sich jetzt in dessen reicher Sammlung in London.

Derselbe. „Maria hält das Kind auf dem Schoosse, welches, in der Linken eine Nelke, mit der Rechten eine seiner grossen Zehen anfasst". Die höchst gediegene Malerei, der sehr warme Ton, endlich der Goldgrund lassen bei diesem Bildchen auf die frühere Zeit des Meisters schliessen. Zu Ince-Hall, im Besitz des Hrn. Blundell Weld.

Ein vorzügliches Exemplar der Abnahme vom Kreuz, welche klein in der Peterskirche zu Löwen, gross im Museum von

1) Ein vortrefflich mit der Feder gezeichnetes Studium zu dieser Magdalena befindet sich unter dem Namen des Jan van Eyck im britischen Museum. Ich habe es früher für Memling, den Schüler des Rogier van der Weyden gehalten.

Berlin befindlich ist, besitzt nach zuverlässiger Mittheilung der Lord Ellenborough auf seinem Landsitze. Das Bild kommt aus Spanien, die Figuren sind in Lebensgrösse. Die Erfindung dieser Composition halte ich bekanntlich von dem älteren Rogier van der Weyden. Es wäre nun interessant zu ermitteln, wem die Ausführung jenes Bildes beizumessen ist.

(Schluss folgt.)

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden sind. In treuen Copieen von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst herausgegeben von Rudolph Weigel. Zweite und dritte Lieferung von je fünf Blättern auf chines. Papier, auf Cartons gelegt, nebst Text. In einer Mappe. Leipzig, Rud. Weigel. 1851. Fol. Pr.: à 3 Thlr.

(Schluss.)

Wir sind durch unsern verehrten Freund, den Herausgeber, in den Stand gesetzt worden, unsern Lesern das erste Blatt der dritten Lieferung vorlegen zu können. Es rührt von Theodor (Dirk) de Bray her (geb. zu Harlem, gest. in Brabant, 1680), stellt dessen Vater den Maler und Baumeister Salomon de Bray[1]) vor und war für das Werk desselben: „*Sa. de Brays Bedenkingen over het uitleggen en vergrooten der stad Harlem 1667*“ bestimmt. Ein ungemein charakteristischer, echt holländischer Kopf, voll Ruhe, Abgemessenheit und Bedächtigkeit, der wohlgezählte 67 Jahre zur allmähligen Construktion seiner bedeutsamen Gesichtsfalten verbrauchte, dessen Auge aber daneben mit seinem lebendigen, etwas schlauen Ausdruck den Mann von höheren Interessen verräth, als wir sie öfters auf

1) Siehe über diesen Campo Weyermans „Levensbeschryvingen“ etc. I. 398, wo sich S. 392 auch eine kleine von Houbraken gestochene Copie dieses Blattes befindet.



Salomon de Bray, Schilder en Bou-meester; tot Haarlem.

den behäbigen holländischen Physiognomien hervortreten sehen. Wirklich ein Kopf von wahrhaft künstlerischem Interesse; wie sind die Lichtmassen zusammengehalten, mit welcher Leichtigkeit ist das Haar behandelt, dann in der Gewandung, wie überall, Nichts Kleinliches und Minutiöses. Die treffliche Copie ist aus der Holzschneide-Anstalt des Hrn. E. Kretschmar in Leipzig und zwar nach dem von Hrn. Kunsthändler Hermann Weber in Bonn an den Herausgeber und Verleger geliehenen Originalblatte. Das B nach dem Fecit giebt unsern Forschern Raum zu Erklärungsversuchen. Der Herausgeber stellt folgende Conjecturen nebeneinander: Broeder (Minnebroeder), denn der Künstler trat in späterer Zeit in einen geistlichen Orden zu Brabant; Brabantiae; Bruxellae; Broeders, was sich, zugleich mit den verschlungenen Anfangsbuchstaben des Namens, auf ihn und seinen Bruder Jacob beziehen könnte.

Die zweite Tafel enthält die „Glorifikation von Gottes Sohn" von Michael Wohlgemuth. Dieses Blatt ist aus dem „Schatzbehalter oder Schrein der waren Reichthümer des Hails und der ewigen Seligkeit. Nürnberg, Ant. Koberger, 1491 in Fol." Mit Recht nennt W. dieses Buch zugleich einen Schatzbehalter reicher Compositionen und geistvoller Schnitte, denen man die Vorgängerschaft von den Arbeiten Dürer's ansieht. In der That ist dieses Blatt vorzüglich geeignet, daran das gefesselte Vermögen zu studiren, das nachher in Meister Albrecht zur freien Entfaltung kam. Die Befangenheit in der Formgebung ringt mit dem geistigen Wollen. Wie Krystalle liegen die Gewandfalten, zum Theil in wunderlichen Figuren, gehäuft da, scharf und eckig, wie mit dem Lineal gezogen, Krystalle, welche Gefühl für Natur und Leben erst in Fluss zu bringen hatte. Mangel an Technik hält sie wohl mit in ihrer Starrheit; sie zieht das Umschneiden grader Linien vor, sie zeigt nur an wenigen Stellen die mühsamere Kreuzschraffirung, die Dürer nachher zu solcher Vollendung gebracht hat, sowohl in einzelnen Blättern der kleinen Holzschnittpassion, wie in den meisten zum Leben der Maria z. B. der Himmelfahrt, ganz besonders aber in dem grossen Blatte der heil. Dreieinigkeit (Christus im Schoosse von Gott Vater, darüber die Taube) vom Jahre 1511. — Die Copie ist aus der Anstalt des Hrn. Flegel in Leipzig.

Die dritte Tafel zeigt jenes merkwürdige kleine Blatt von Rembrandt, welches unter dem Namen: „der Philosoph mit der Sanduhr" zu den verschiedensten Ansichten nicht bloss über seine Erzeugungsart sondern auch über seinen Urheber Anlass gegeben hat, indem Einige es nicht für einen Holzschnitt, Andere Livens für den Verfertiger halten. Wir müssen uns der Ansicht Weigels anschliessen, der es für einen Holzschnitt von Rembrandt erklärt und es nach einem ersten, vielleicht einzigen, Abdrucke auf chin. Papier aus der berühmten Sammlung des Baron Verstolk de Soelen nachbilden liess. Allerdings hat der meisterhafte Schnitt in seiner Zeichnung etwas Freies, genial Hingeworfenes, das stark an die Radirnadel erinnert, eine genauere Betrachtung aber zeigt, besonders in dem Aermel des Gewandes und dem Bart die Anwendung des Messers. Jedenfalls ist die Mittheilung dieses Blattes ein höchst glücklicher Gedanke des Herausgebers.

Das vierte Blatt. Die „Fürbitte" von Urs. Graf. Oben links im Bilde thront Gott Vater mit Schwerdt und Apfel in den Händen. Vor ihm schweben in Wolken und in knieender Stellung die Mutter Christi und ihr Sohn, welche hinter sich Schaaren von Engeln haben. Sie scheinen Fürbitte zu leisten für einen Mann, welcher unten auf dem Bilde mit bittend erhobenen Händen in einer Landschaft kniet. Diese zeigt in der Ferne Häuser, bergige Ufer, eine mit Schiffen belebte Wasserfläche und rechts im Vordergrunde ein Grab mit einem Denkstein. Das Blatt ist sehr interessant, als Beleg für gewisse Uebergangsstufen; merkwürdig ist darin das Streben nach Individualisirung in den Köpfen, welches freilich zunächst noch der Idealität entbehrt, aber doch schon in den einzelnen Figuren mit bewunderungswürdiger Prägnanz zum Vorschein kommt. Herr Prof. v. Hefner besitzt das Originalblatt und hat es dem Herausgeber zur Nachbildung geliehen. — Die beiden zuletzt erwähnten Blätter sind in der Anstalt des Hrn. Hugo Bürkner in Dresden ausgeführt worden.

Das letzte Bild, die von Bartsch unter No. 13 des Werkes von Hans Burgkmair beschriebene Madonna des Meisters, hat der Herausgeber wohl nur der italienischen Anklänge wegen gewählt, welche die Darstellung unverkennbar blicken lässt, besonders was die Maria selber anbetrifft, in dem Fall des Haares, in der Gewandung und der Bewegung der linken Hand. Sonst müssen wir dies Blatt mehr zu den interessanten als zu den durch Anmuth anziehenden rechnen. Der Christusknabe, der dem Meister Hans bekanntlich überall nicht gelang, verläugnet auch hier seine Abkunft nicht, indem er von besonderer Hässlichkeit ist. So müssen wir uns in Bezug auf dieses Blatt zu denen stellen, welche Hrn. W. seine schwere Aufgabe, es Allen recht zu machen, noch mehr erschweren, bekennen aber zugleich, dass wir in der Auswahl alles Uebrigen einen so reichen Ersatz finden, dass wir gerade dieses Heft — wie auch das Holbein'sche — für einen höchst angenehmen Besitz achten und mit Spannung der Fortsetzung des ganzen Unternehmens entgegensehen, dem wir recht viele Freunde wünschen. — Wir vergassen zu sagen, dass die Copie des letztgenannten Bildes aus dem Institute des Hrn. Flegel in Leipzig hervorgegangen ist. — Der Herausgeber scheint die freundliche Absicht zu haben, den Kreis seiner ihm näher stehenden Freunde, zumeist bekannte Kunstfreunde, durch Zueignung der einzelnen Hefte zu erfreuen. So ist die erste Mappe seinem Bruder Theodor Oswald, die zweite dem Hrn. Börner in Nürnberg gewidmet, während diese Lieferung den Namen unseres Hrn. J. D. Passavant an der Spitze trägt. **Fr. Eggers.**

Zeitung.

V. **Berlin**, im Juli. In No. 5 unseres Blattes erwähnten wir bei der Besprechung der enkaustischen Malerei auf Lava einer Bestellung des Hrn. Rittmeisters v. Jena auf Weitze, sein Familienwappen in dieser Technik herzustellen. Wir freuen uns, die treffliche Vollendung dieser Arbeit berichten zu können, und unsere Erwartungen von der Leistung des Hrn. Mertins bestätigt, ja übertroffen zu sehn. Die Farbenlehre der Heraldik spielt dem künstlerischen Gewissen oft so arge Streiche, dass es hier doppelt erfreulich ist, beide in so gutem Einverständniss zu sehen. Hr. Mertins hat Fleiss und Liebe nicht gespart, die Töne klar gegen einander zu stimmen, das lebhafte Gold mit kräftigen Schraffirungen in Schwarz zu dämpfen, und Roth und Blau leuchten zu lassen, ohne dass es gegen einander schreit. Auf weissem Grund hebt sich das zierlich geschmückte Wappen rein hervor, von zwei Figuren mit Lanzen in den Händen gehalten, einem Ritter und einer gewappneten Jungfrau, letztere von Hrn. Becker, einem Schüler des Hrn. Prof. v. Klöber, trefflich gemalt und so lebendig in Linien und Haltung, als es ihr heraldisches Amt irgend zuliess. Die Behandlung der Farben ist fast noch gelungener, als bei den früheren Versuchen, der Grain eben und körnig, die Platte ohne alle Risse und Fehler, und das Ganze wird ohne Zweifel dazu dienen, dem neuen Kunstzweig auch in dieser Art der Anwendung neue Freunde zu verschaffen. Die Witterung, die sonst freihängenden Gemälden so gefährlich ist, thut dieser Technik sogar den

Dienst, dass ein Niederschlag der Luft, ohne die Frische der Farben zu verdunkeln, nur den blinkenden Glanz der Fläche angenehm abdämpft, der so oft den Beschauer nöthigt, den rechten Standpunkt der Betrachtung zu suchen.

Wien, im Juli. Der Schlachtenmaler Adam ist aus München hier angekommen und wird sich zur Entwerfung der in Ungarn gelieferten Hauptschlachten auf die Schlachtfelder selbst und zwar vorerst nach dem Banat begeben. Zu diesem Zwecke soll ihm möglichster Vorschub geleistet werden. (B. N.)

Schwerin, im Juli. Der König von Preussen hat an das Direktorium des hiesigen Domthurm-Bau-Vereins folgendes Handschreiben gerichtet:

„Das Unternehmen des Domthurm-Bau-Vereins, von welchem Ich durch das Schreiben vom 27. März v. J. Kenntniss erhalten habe, erregt Meine volle Theilnahme, und Ich bethätige dieselbe gern durch Bewilligung eines Jahresbeitrags von 100 Thlrn., welche Ich dem Verein hiermit auf die Dauer von 10 Jahren zusichere. Für das laufende Jahr lasse Ich diesen Beitrag hier beifügen; für die folgenden Jahre ist derselbe von Meinem Geheimen Kämmerier aus Meiner Chatoulle einzuziehen. Sanssouci, den 2. Juli 1851. Friedrich Wilhelm."

Kunstvereine.

Aus dem Generalbericht des **Rheinischen** Kunstvereines für das Jahr 1850.

Die Verhandlungen des vierzehnten Central-Comités des Rheinischen Gesammtvereines fanden dieses Jahr am 25. und 26. October in Mainz statt. — Die Vorschläge wegen der Wahl eines gemeinschaftlichen Vereinsblattes führten auch dieses Jahr zu keinem erwünschten Ergebniss; es wurden jedoch mehrere Kupferstiche vorgelegt, von denen einige wahrscheinlich von einzelnen Vereinen als Vereinsblatt gewählt werden.

Die Ausstellungen von Kunstwerken lieferten in diesem Jahre folgendes Ergebniss. Es waren ausgestellt:

in Freiburg	172 Nummern,	in Darmstadt	392 Nummern,
„ Carlsruhe	244 „	„ Mannheim	411 „
„ Strassburg	317 „	„ Stuttgart	501 „
„ Mainz	364 „	wobei sich über 250 Künstler betheiligten.	

Von diesen zur Ausstellung gekommenen Gegenständen wurden angekauft:

1. Von dem Verein in **Freiburg**.

a. Für die Verloosung: Eine arme Wittwe, von ihrem Dachstübchen aus das Fest bei einem Reichen betrachtend, von M. Müller in München. — Ruhende Schaafe, von Eberle in München. — Gegend aus dem Innthale, Herbstlandschaft von Seidel in München. — Parthie an St. Goarshausen, von Verhas. — Fioretta, weibl. Studienkopf von Graefle in Paris. — Gebirgsparthie aus dem Berner Oberlande, von Steffan in München, zusammen 833 Fl.

b. Für das Vereinsblatt, sind ehe es definitiv angeschafft ist, in Anrechnung zu bringen 750 Fl., Summa 1583 Fl.

2. Von dem Verein in **Carlsruhe**.

a. Für bleibendes Eigenthum: Ein Conversationsstück, von A. Schrödter in Frankfurt. — Parthie bei Heiligkreuz im Oetzthal, von H. Heinlein in München, zusammen 495 Fl.

b. Für die Verloosungen: Diana von Poitiers, von A. Vischer in München. — Aehrenlesende Kinder, von R. S. Zimmermann in München. — Der Schmetterling, von Bruycker in Antwerpen. — Ein Seestück, von F. Thuran in München. — Thierstück, von Richard in Carlsruhe. — Ansicht von Alvast in der Dauphiné, Aquarelle von Chainbaux in Paris. — Ansicht von La Senage, Aquarelle von demselben. — Ruhende Schaafe, von R. Eberle in München. — Der Landpfarrer, von C. Spitzweg in München. — Der heimkehrende Ackersmann, von Kauffmann in Hamburg. — Scene beim Sturm, von Merk in München. — Ein ruhender Ackerbauer, von Voitz in München. — Fruchtstück, von Amalie Kärcher in Carlsruhe, zusammen 1779 Fl. 30 Kr.

c. Für das Vereinsblatt: Für dasselbe sind reservirt 1236 Fl., Summa 3510 Fl. 30 Kr.

3. Von dem Verein in **Strassburg**.

a. Für bleibendes Eigenthum: Episode aus dem Feldzug in Frankreich 1814, von F. Philippoteau in Paris. — Waldparthie, Aquarelle von L. Pelletier in Metz, zusammen 758 Fl. 20 Kr.

b. Für die Verloosung: Eine Sängerin in einer Schenke des 17. Jahrhunderts, von Van Oudenhoven in Antwerpen. — Landschaft, eine Rhone-Ansicht, von Ponthus Cinier in Lyon. — Winterlandschaft, von Ferdinand Otto. — a. Ansicht von Marbach, b. Ansicht von Kaisersberg, Sepia von Ortlieb in Colmar. — Die unglücklichen Kinder, von Tassert in Paris. — Erinnerung von den Ufern des Rheins, Aquarelle von L. Pelletier in Metz. — Kopf eines Kindes, von F. Flaxland in Strassburg, zusammen 507 Fl. 43 Kr.

c. Für das Vereinsblatt sollen noch verausgabt werden für den Strassburger Münsterbau, Lithographie von Théophile Schuler, 400 Exemplare à 3 Fr. 47 C.: 617 Fl. 44 Kr.

d. Für Privatbesitz: Küste von Helgoland, von Ed. Schmidt. — Landschaft mit einer Hütte, von E. Huber in Paris. — Ansicht von Anvers, Gegend von Paris, von E. Huber in Paris. — Die gute Alte, von Ludwig von Kuyk in Antwerpen, zusammen 426 Fl. 3 Kr., Summa 2339 Fl. 50 Kr.

4. Von dem Verein in **Mainz**.

a. Für bleibendes Eigenthum: Cartons von W. Lindenschmit. — Spätherbst, Landschaft von Steffan in München, zusammen 400 Fl.

b. Für die Verloosung: Ansicht der St. Jacobskirche, von Nicolier in Antwerpen. — Kopf eines Kindes, von Flaxland in Strassburg. — Genrebild, von Nosek in München. — Napoleon zu Pferde, von Bakowsky in Paris. — Gewitter-Landschaft, von Portbmann in Düsseldorf. — Faust, Aquarelle von C. Herrmann in Mainz, zusammen 704 Fl. 40 Kr.

c. Für Privatbesitz: Geflügelmarkt, von L. Somers in Antwerpen. — Seehundfang, von L. Garneray in Paris. — Cosmos Ruggieri, von A. Terral in Paris. — Landschaft, von E. Huber in Paris. — Mädchen mit Canarienvogel, von Caminade in Paris. — Landschaft, von Chaimbaux in Paris, Landschaft, von demselben, Aquarelle von demselben. — Seravalle, Landschaft von H. Jaeckel in Berlin. — Notre-Dame, von Ch. Hoguet in Berlin. — Arbeiterfrühstück, von Mommens in Löwen. — Birkenwäldchen, von Sommer in Nürnberg. — Landschaft, von Fontenay in Paris, Landschaft, von demselben. — Winterlandschaft, von E. Linnig in Antwerpen. — Gestade, von L. Predig in Antwerpen. — Heerde bei Sonnenuntergang, von Simmler in Geisenheim. — Ansichten von Nürnberg, von Messmann in München, zusammen 2231 Fl., Summa 3335 Fl. 40 Kr.

5. Von dem Verein in **Darmstadt**.

a. Für die Verloosung: Die Kirche vom Dorfe St. André, von P. Cinier in Lyon. — Der Scheeke vor der Schmiede, von H. Kaufmann in Hamburg. — Italiänerinnen am Brunnen, von Th. Weller in Mannheim. — Früchte-Studie, von G. Brunner in Paris. — Friedensengel, von Mücke in Düsseldorf. — Dörfchen Alach bei München, von Seeger in Darmstadt, zusammen 1235 Fl.

b. Für das Vereinsblatt: 1. Für 1849, Othello nach Hildebrandt 560 Fl. — 2. Für 1850, voraussichtlich 500 Fl.

c. Für Privatbesitz: Ein junges Mädchen, einen Distelfink lockend, von A. Caminade in Paris. — Der Rosengarten, von C. Spitzweg in München. — Die heilige Elisabeth von Thüringen, von F. Bischoff in München. — Blick in die Ferne, von Krieger in Breslau, zusammen 658 Fl. 20 Kr., Summa 2953 Fl. 20 Kr.

(Schluss folgt.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 31. Sonnabend, den 2. August. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

I.

Die Kunst-Akademie zu Berlin nach ihrer Verfassung und den Vorschlägen zur Umgestaltung der letzteren bis zum Jahre 1848.

4. Musikprofessur vom Jahre 1809.

Eine wesentliche Neugestaltung der Akademie ging aus den vorstehend angeführten Verhandlungen nicht hervor. Nur in Betreff des letzten kritischen Problems kam es, noch in demselben Jahre 1809, zu der Bestimmung, dass die Wirksamkeit der Akademie sich auch nach der Seite der musikalischen Kunst erweitern sollte. Dies hing mit umfassenderen Plänen für die würdige Pflege der Musik von Seiten des Staates zusammen. Wilhelm von Humboldt, damals Chef der Section für den Cultus, den öffentlichen Unterricht etc. im Ministerium des Innern, gab hierzu den unmittelbaren Anlass. Er machte aufmerksam auf den lebendigen Einfluss, welchen die Musik auf den Charakter und die Bildung einer Nation auszuüben im Stande sei, und wünschte, dass der feierliche Ernst der Kirche ihr Boden und zugleich mit durch sie das Band bleiben möchte, welches alle Glieder des Volkes zu gemeinsamer ernster Beschäftigung verbände. Er wies auf die Wichtigkeit der Bildung einer richtigen Schule hin und schloss sich den Vorschlägen Zelter's an, die im Wesentlichen darin bestanden, dass eine ordentliche musikalische Behörde durch die Ernennung eines geschickten Tonkünstlers zum Professor und Aufseher der öffentlichen Musik bei der Akademie der Künste errichtet werde. Von dieser Behörde sollte nach und nach die Verbesserung der Musikzustände ausgehen, ihr sollte vor Allem die Aufsicht, Prüfung und Bildung der im Dienste des Staats und der Gemeinden anzustellenden Musiker (Cantoren, Organisten etc.) obliegen.

Der Rath erfahrener und gefühlvoller Geistlichen sollte dabei benutzt und etwa in der Kirche der in Berlin zu errichtenden Universität das Vorbild einer derartigen zweckmässigen Einrichtung gegeben werden. Weiter sollte sich dann die Einwirkung der Behörde auf die mit den Stadtobrigkeiten verbundene Musik und endlich auf die Behandlung derselben in der Schule erstrecken. — „Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen“ — sagt Humboldt — „Kunstgenuss ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben soll; durch welche Kunst aber liesse sich derselbe bis zu den untersten Volksklassen hin reiner, mächtiger und leichter verbreiten, als durch die Musik?“ Humboldt's Antrag ging auf die Verleihung einer Musikprofessur an Zelter und die Einrichtung der sich daran knüpfenden Musikbehörde. Die Ernennung Zelter's fand sofort statt.

5. Reformpläne von 1818 bis 1823.

Im Jahre 1818, wo zugleich eine Erweiterung des Akademiegebäudes stattfand, kam es zu neuen Verhandlungen über eine Reform der Kunst-Akademie. Doch betrafen dieselben nicht dieses Institut allein. Hundert Jahre nach der ersten Gründung der Akademie, die nach dem Willen ihres Stifters auch die „Architekturkunst“ mit aufnehmen sollte, war eine besondere allgemeine Bau-Unterrichtsanstalt unter dem Namen einer königlichen Bau-Akademie gestiftet worden. Diese war auf empfindliche Weise in Verfall gerathen und es kam jetzt darauf an, auch ihre Wirksamkeit zu erneuern. Ebenso sollte die Angelegenheit der öffentlichen Kunstsammlungen in Erwägung genommen werden.

Es berief also der Minister v. Altenstein eine besondere Commission von einsichtsvollen Männern der Kunst, deren Berathungen er folgenden Plan als Grundlage vorschlug:

1. Gestaltung der Kunstakademie. Verhältniss der Bauakademie zu derselben. Gestaltung und Verhältniss untergeordneter Kunstschulen.

2. Erfordernisse für diese höchste Kunstbeförderung.

a. Bewilligung von Fonds; zur Anstellung vorzüglicher Lehrer; — zur Vervollständigung der Kunstgegenstände: Modelle, Bücher, Kupferstiche; — zu Prämien; — zu Unterstützungen zur Ausbildung.

b. Vervollständigung der Sammlungen: α. Von Gemälden, Gesichtspunkt für solche. Zum Studium oder Genuss? Was vorhanden? Was anzuschaffen? — β. Von Skulpturen. Ob Originale zu kaufen rathsam oder möglich? Abgüsse u. s. w.

c. Einrichtung für die Benutzung. Gebäude, Aufsicht etc.

Unter den verschiedenen Vorschlägen, die als Material zu

diesen Conferenzen eingingen, ist ein Aufsatz von Schinkel enthalten, der diesen edlen Künstlergeist in seiner ganzen Schönheit abspiegelt. Wir können uns nicht enthalten, ihn im Auszuge mitzutheilen:

Für eine zweckmässige Reform hält Sch. für nothwendig:

I. Eine vollkommene Umwandlung des ganzen, auf Akademieen üblichen Lehrwesens, sowohl seiner äusseren als auch seiner inneren Form nach.

In Bezug auf die äussere Form verwirft Schinkel die Abtheilungen in Klassen mit abgeschlossenen Materien, so wie die damit zusammenhängenden Examina wegen Classenversetzung. Dagegen wünscht er für Architekten, Maler und Bildhauer grosse Räume zu Werkstätten eingerichtet. Dort sammelt jeder der zwei für jedes Fach gewonnenen ausgezeichneten Männer die Schüler um sich. Sie studiren und arbeiten in seiner Werkstatt, wo er selbst beständig seine grossen Werke unter ihren Augen schafft und sich nach und nach aus ihnen Gehülfen erzieht. — Fortwährend sind Concursarbeiten im Gange. Oeffentliche Ausstellungen, bei denen Preiskrönungen stattfinden, bringen sie zur Kenntniss. Es ringen mit einander und sondern sich die verschiedenen Werkstattgemeinden, das Publikum nimmt Partei, denn die grossen Preisaufgaben ergreifen Gegenstände, die ihm gewissermaassen angehören, Gegenstände des allgemeinen Interesses aus dem Leben. Die Theorie der schönen Kunst wird von geistvollen Lehrern in den grossen, dazu eingerichteten und geordneten Museen gelehrt. Ein grosser Theil der Erholungsstunden wird daselbst in Unterhaltung mit den Lehrern zugebracht.

Bei der inneren Form des Lehrwesens tadelt Schinkel die Methode, welche von den Einzelheiten zum Ganzen aufsteigen lässt, von der anatomischen Zerstückelung zur zusammenhängenden, physisch und geistig belebten Schöpfung. Alle Anweisung soll vielmehr dahin gehen, die Gegenstände in ihrer Ganzheit zu erfassen. Zwei Materien legt Sch. dazu als Grundlage des Unterrichts hin: den menschlichen Körper und die griechische Baukunst. An jenen schliesst sich später das Studium der Thiere, Pflanzen etc., an diese das der Baukunst anderer Zeiten und Völker.

Beim Studium will nun Schinkel, dass gewissermaassen der geschichtliche Entwickelungsgang der Kunst von den Einzelnen durchgemacht werde. Vom Zierlichen sollen sie zum Einfachen, Erhabenen und Edlen hinaufsteigen. So sollen sie mit der Nachbildung antiker Vasengemälde und alter Basreliefs beginnen. Bei wachsender Geschicklichkeit soll eine andere Anleitung zur geistigen Ausbildung mit diesen Uebungen gleichen Schritt gehen. Es sollen nämlich alle Gelegenheiten benutzt werden, den Sinn der Schüler auf die Conception wahrhafter Kunstideen zu richten, es soll Anleitung gegeben werden, zu bemerken, wie in grossen Kunstwerken, die vor Augen stehen, das gegebene oder erfasste Thema sich zur Kunstidee gesteigert hat. Aus diesem fortwährenden Suchen nach dem Kunstgedanken in den vor Augen stehenden grossen Kunstwerken in den Museen wird der Impuls genommen zu eigenen Versuchen, etwas Gegebenes, ein Ereigniss aus der Vorzeit oder Gegenwart etc. etc. zu concipiren; wo dann die Lust der Darstellung eines eigenen, gefundenen, schönen Gedankens das Studium aller einzelnen Theile nach sich ziehen würde.

Neben diesen Studien und der Darstellung eigener Kunstideen würde praktischer Unterricht in der Perspective, wobei die griechischen Bauwerke als erste Gegenstände zu Grunde gelegt werden könnten, alle Studirenden in den Werkstätten der Architekten versammeln.

Schinkel schliesst diesen Passus mit der Bemerkung, wie leicht Virtuosität im Anatomischen zu der Eitelkeit verleitet, dieselbe in outrirten Stellungen etc. zu zeigen, wodurch Manier entsteht und das Naive und Wahre aus den Werken der Kunst verdrängt wird. „Deshalb“ — sagt er — „muss das Studium des Einzelnen immer, durch eine Idee gehalten, mit anderen Einzelnen vollkommen verschmelzen und dadurch alles leere Bestreben, das Einzelne an sich geltend zu machen, vertilgt werden. Junge Gemüther werden durch die Masse mühsam einzeln erworbenen Materials gequält, weil sie es nicht zu handhaben wissen. Ist ihnen aber innerlich aufgeschlossen, wofür sie wirksam sein sollen, so fühlen sie sehr bald, dass dazu vielerlei Material gehört und werden sich dasselbe mühsam und streng genug herbei zu schaffen wissen“. Sehr schön äussert Schinkel sich noch über das Studium des Nackten und dessen Unentbehrlichkeit in der Kunst. „Man sollte glauben“ — bemerkt er — „dass es eine höhere Bildung andeutete, wenn ein schon bis zu einem gewissen Grade gebildetes Volk sich nach und nach auch im Leben an den Anblick des Nackten wieder gewöhnte, so wie es bei den Alten war“. Die Schwimmanstalten böten dazu die erste Gelegenheit, aber es frage sich, ob nicht auch das Turnwesen durch das Nacktsein an Vollkommenheit gewinnen würde.

II. Ferner glaubt Schinkel, dass das Verhältniss einer Akademie der Künste zum Staate anders festgestellt werden müsse, als bisher.

Eine Akademie soll auf's Allgemeine wirksam sein, sie soll Geschmacklosigkeit verdrängen, wahren Sinn für Kunst aufschliessen, Urtheil entstehen lassen, kurz die Veredlung des Volks herbeiführen. Eine Kunstakademie soll gewissermaassen als eine grosse Staatswerkstatt betrachtet werden, welche dazu eingerichtet ist, die Bedürfnisse, die Zwecke, die Handlungen des Staats zu schmücken und zu veredlen. Kurz es soll eine lebendige Wechselwirkung zwischen Staat und Akademie stattfinden, welche Schinkel noch specieller entwickelt, die aber ausführlicher hier mitzutheilen uns der nächste Zweck unserer Schrift verbietet.

Gegen diese Schinkel'schen Ansichten spricht sich Hirt in einem Votum darüber aus. Er nimmt den gründlichen, akademischen, klassenweisen Elementarunterricht in Schutz und zieht ihn dem in einer Werkstatt vor, sollte deren Meister auch ein Apell oder Lysipp sein. Erst nach der Begränzung dieser Stufen soll der Schüler vor die Natur, soll er vor die schönen antiken Musterbilder geführt werden dürfen. Indessen wenn er den akademischen Unterricht auch für den einzig wahren hält, will er doch den Mitunterricht in den Werkstätten trefflicher Künstler nicht ausschliessen, hält vielmehr den akademischen Unterricht erst dann für vollständig, wenn derjenige in den Werkstätten hinzutritt und hält diese Verbindung nicht für schwierig.

Die Pläne zu einer neuen und zweckmässigen Organisation der Bau-Akademie, welche sich hieran anschlossen, können wir, als unsere Aufgabe nicht unmittelbar berührend, übergehen.

Indess mussten die gewünschten Berathungen über die vorzunehmende Neugestaltung des Kunstwesens wegen gänzlichen Mangels an Fonds bis zum August 1819 ausgesetzt bleiben. Es war des Ministers Altenstein oft ausgesprochene Ansicht, dass die Entwerfung eines Plans für die Bau-Akademie im Grossen, der das Wissenschaftliche und Technische zugleich umfasst, nur in Verbindung mit dem Plane zur Organisation des gesammten Kunstwesens auf eine befriedigende und des preussischen Staates wie des hochwichtigen Gegenstandes würdige Art bewerkstelligt werden könne. Als Material zu den Berathungen wurde also für die ernannte Commission noch ein Entwurf von Hirt und die Verfassung der polytechnischen Schule in Wien in Circulation gesetzt.

Ersterer proponirte, um Alles zugleich zu umfassen ond auseinander zu halten, drei verschiedene Institnte. Erstens eine Akademie für die eigentliche Kunst oder die höheren Kunstzweige. Sodann eine polytechnische Schule für solche Fächer, die weder auf rein künstlerischem, noch rein wissenschaftlichem Gebiete beruhen. Endlich eine technische Zeichnenschule.

Die Akademie sollte zum Theil Lehranstalt, zum Theil Künstlerinnung sein. Als letztere würde sie der Akademie der Wissenschaften analog gebildet erscheinen und nur zum Repräsentiren der Kunst und zur Hervorbringung von Kunstwerken da sein. Die Mitglieder beständen aus ordentlichen, ausserordentlicheu, auswärtigen und Ehren-Mitgliedern, unter den letzteren würden Kunstverwandte und Kunstfreunde sein.

Die polytechnische Schule sollte für künftige Militärs, für Gewerbtreibende und Fabrikanten, für Maschinen-, Landstrassen-, Strom-, Wasser- und Schleusenbauer, für Berg- und Hüttenwesen, Schiffbau, Landvermesser und Forstwesen dienen.

Die technische Zeichnenschule endlich für die eigentlichen Handwerker. In dieser Schule sollte non nach Hirt's bestimmter Meinung das Zeichnen der Menschen- und Thiergestalt ausgeschlossen und das architektonische Zeichnen zu Grunde gelegt werden.

Was die Aufmunterungen des Staats anbetrifft, so sprach sich H. für eine gewisse Liberalität in dieser Beziehung aus, welche die vielen und kleinen Stipendien ausschlösse und mehr in grossartigem Style eingreife. Dagegen verwarf er Pensionen und Remunerationen.

Während er dann eine Akademie und eine polytechnische Schule für den preuss. Staat für hinreichend hielt, wünschte er technische Schulen möglichst in allen grösseren Städten.

Nun aber trat der Umstand, dass die erforderlichen Fonds durchaus nicht herbeizuschaffen waren, all' diesen grösseren Plänen hindernd in den Weg, so dass man sie vor der Hand aufgab und Alles auf die Einrichtung einer Anstalt zur Bildung von Feldmessern und eigentlichen Baubedienten, die allgemein so laut begehrt wurden, beschränken zu müssen glaubte.

Von nun an fanden weit ausgedehnte Unterhandlungen statt wegen einer Uebergabe des Unterrichts für Feldmesser und Baubedienten an das Ministerium des Handels, und es wurde eine Commission, bestehend aus den Herren Rauch, Schadow und Schinkel erwählt, um über diese Abtrennung zu berathen, welche denn auch einen sorgfältig ausgearbeiteten Plan einreichte, wonach:

I. Ausser der Akademie zu Berlin sämmtliche Zeichnen- und Modellirschulen des Landes nur in Beziehung auf Gewerke und Technik überhaupt organisirt,

II. die Grenzen des Unterrichts der künftig von dem Handelsministerium ressortirenden Schulen genau abgesteckt werden;

III. ferner der Einfluss bestimmt wird, den die Akademie auf die gedachten Schulen behalten müsse, und zwar sollte

1. der Senat der Akademie die Lehrmethode für den ästhetischen Theil bestimmen;

2. sollten Commissarien der Akademie sich von Zeit zu Zeit von dem Zustande des Unterrichts zu überzeugen haben;

3. sollte der Senat der Akademie die Vorschläge zur Anstellung der Lehrer in den ästhetischen Fächern machen,

4. die Akademie auch die Auswahl der Lehrmittel bearbeiten, besonders was an Vorbildern in Zeichnungen und Abgüssen für den Unterricht nöthig sein werde,

5. die Akademie in Rücksicht der Prämiirung der Schüler die letzte Entscheidung behalten.

IV. Zuletzt ward die Scheidung der Schule aus dem Lokale der Akademie für nothwendig erkannt.

Endlich am 31. December 1823 erschien eine Cabinets-Ordre, welche bestimmte:

1. Dass die Bau-Akademie künftighin zwei Abtheilungen erhalte, nämlich eine für die höhere Baukunst, die andere aber für das Technische des Bauwesens, dass letztere sich zugleich auf die Bildung von Provinzial-Baumeistern und Feldmessern erstrecke. Die erste Abtheilung soll dem Ressort des Unterrichts-Departements verbleiben, letztere aber an das Handels-Ministerium unter Einwirkung des erstgedachten Ministerii bei Feststellung des Lehrplanes für dieselbe übergehen.

2. Dass die zweite Abtheilung der Kunst- und Gewerkschule, nämlich die Bau- und Gewerkschule, dem Ressort des Handels-Ministeriums überwiesen werde, wogegen die erste Abtheilung derselben, die freie Kunst- und Handwerksschule der Leitung des Unterrichts-Departements auch ferner zugehören solle.

Hiernach wurde also mit der Kunst-Akademie eine besondere Abtheilung für den höheren Unterricht in der Architektur verbunden und blieb die sogenannte Kunst- und Gewerkschule ihr affiliirt; während die eigentliche „Bauschule" — gegenwärtig die „Bau-Akademie" — selbständig ausgebildet und bald, da bei der Verschiedenheit der Ressorts ein Einverständniss zwischen ihr und der Kunst-Akademie nicht stattfand, auch für die gesammten künstlerischen Bedürfnisse der Architektur eingerichtet wurde.

Zugleich war, schon vor Erlass der oben erwähnten Cabinets-Ordre, im Herbst 1823 abermals eine Reform der Kunst-Akademie (abgesehen von jener architektonischen Abtheilung) in Aussicht genommen. In dem desfalls aufgestellten Plane erscheint vornehmlich die Einrichtung akademischer Ateliers als besonderer „Lehr-Institute" — und zwar von zwei Ateliers für Bildhauer, einem für Erzgiesser, vier für Maler, einem für Kupferstecher, einem für Form- und Holzschneider — als höchst bemerkenswerth. Die Lehr-Institute, so heisst es hierzu, bedürfen eines Betriebs-Fonds, um, wenn es den Vorstehern desselben an Gegenständen der Beschäftigung fehlt, nach dem Bedürfnisse des zu ertheilenden Unterrichts dergleichen wählen und ausführen zu können. Die ausgeführten Werke können, wenn die Akademie selbst sie nicht gegen eine Vergütigung annehmen will, veräussert werden, und so kann jedes Atelier sich einen Fonds schaffen, der ihm die Mittel gewährt, sich fortwährend beschäftigen zu können. Zur ersten Anlage aber ist ein Vorschuss erforderlich, welchen die Akademie hergeben kann, da, wenn sie jetzt höher dotirt wird, die Organisation aber erst nach und nach eintreten kann, bedeutende Ersparnisse sich ergeben müssen. — Die Dotation war im Ganzen aber auf 44,000 Thlr. jährlich berechnet, und so scheint auch diesmal der Mangel der erforderlichen Fonds der Ausführung der neuen Organisation im Wege gestanden zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstausstellung zu Dresden.

Am 13. Juli eröffnet, bot die diesjährige Kunstausstellung denen der früheren Jahre gegenüber gleich Anfangs eine ungleich reichere Auswahl tüchtiger Leistungen dar, obschon die Anzahl der eingesandten Gemälde und Skulpturen ebenfalls noch nicht bedeutend war. Wir beginnen mit den historischen Gemälden und haben vor allen eines schon durch seine Grösse (24 Fuss lang, 17 Fuss hoch) zuerst in die Augen fallenden Gemäldes von Prof. Rahl in Wien zu gedenken, das den „Einzug König Manfred's von Apulien in Luceria" im Jahre 1254

darstellt. Der geschichtliche Vorgang, der hier zur Anschauung gebracht wird, ist folgender:

Manfred Fürst von Tarent, ein ehelicher zwar, aber nicht ebenbürtiger Sohn Friedrichs II., dem Vater an ritterlicher Tugend und äusserer Liebenswürdigkeit ähnlich, und, obwohl mannigfacher Verbrechen, sogar des Mordes zweier Verwandten verdächtig und von seinen Feinden bezüchtigt, nichtsdestoweniger ein bei den Seinigen beliebter Fürst, war vom Papst Innocenz IV., dem er bei der Uebernahme der Reichsverwesung für den noch unmündigen Conradin die Eidesleistung verweigerte, verfolgt und begehrte auf der Flucht, an den Thoren Lucerias, einer damals zum Theil von Saracenen bevölkerten Stadt, angelangt, Einlass.

Nach kurzem Widerstande der päpstlich gesinnten, oder im päpstlichen Solde stehenden Partei der Einwohner ward er, namentlich von den Saracenen, im Triumphe eingeholt, auf dem Schilde erhoben und zum König ausgerufen, besiegte auch kurz darauf mit Hülfe dieser Saracenen des Papstes Söldner bei Foggia, und gerieth vorzugsweise hierdurch in einen so unheilbaren Bruch mit der Kirche, dass in dessen Folge sogar sein Leichnam, noch lange nach seinem Tode, weil auf kirchlichem Gebiete ruhend, aus seinem Grabe an der Brücke bei Benevent ausgegraben, und in den Gebirgen Apuliens verscharrt ward.

Die Darstellung ist klar, verständlich, alle Figuren wirken glücklich zu dem dramatisch in Scene gesetzten Ganzen, nur in der Durchführung der einzelnen Motive dürfte hin und wieder ein klareres Aussprechen der Bewegung zu wünschen sein, wie auch die Hauptgruppe auf den ersten Blick nicht ganz verständlich erscheint, indem man sogleich nicht zu erkennen vermag, dass Manfred auf seinem von den Saracenen getragenen Schilde sitzt, auch die Träger nicht genug als solche sich geriren. Die Haltung des ganzen Bildes in Farbe und Beleuchtung, im Styl der alten Venetianer gehalten, deren Behandlungsweise Rahl auf das vollkommenste mächtig ist, verdient auszeichnende Erwähnung, um so mehr, als dies Zusammenfassen der Farben, Schatten und Lichter zu einem, das Auge gleich Anfangs einnehmenden Ganzen eine seltene Erscheinung in der Zeit unserer modernen Kunst ist, die mit Ameisenfleiss jeden einzelnen Theil zwar gründlich behandelt, nicht aber dem grossen Ganzen mit dem künstlerischen Taktgefühl der Alten unterzuordnen versteht. Dass dem Bilde hierbei eine noch grössere Feinheit und Reinlichkeit der Töne, namentlich in manchen Köpfen und Gewändern, zu wünschen wäre, hebt das Verdienst des Künstlers nicht auf, denn eben diese Sauberkeit und Reinlichkeit der Töne hindert die Neueren an die Gesammtwirkung zu denken, und beides zu vereinigen ist allerdings die höchste, nicht aber eben leicht zu erklimmende Stufe des Coloristen. In mehr oder minderer Ermangelung solcher Meisterschaft ist die Gesammtwirkung aber das erste und vorzugsweise zu Erstrebende, weil auf ungekehrtem Wege nie zu derselben zu gelangen ist.

Von demselben Künstler sind noch zwei andere Gemälde vorhanden, auf die wir später zurückkommen werden.

Ein zweites grösseres historisches Bild von **Moosdorf** aus Altenburg, einem Schüler Moritz v. Schwind's, stellt die Scene dar, wo Heinrich I. den ungarischen Abgesandten, welche kommen, um den neun Jahre lang zur Schmach Deutschlands geforderten Tribut in Empfang zu nehmen, statt dessen einen räudigen Hund verabreichen liess, eine allerdings etwas starke politische Demonstration, deren die diplomatische Zartheit unserer Zeit wohl kaum fähig wäre. Der Künstler scheint sich ebenfalls, weit mehr als Kaiser Heinrich, genirt zu haben, denn der Hund ist so äusserst zart angebracht, erscheint so unschuldig bei der ganzen Geschichte, dass wir allerdings aus dem Bilde den Zorn der, die Schnauzbärte und Augenbrauen garstig zusammenziehenden Ungarn und eben so wenig das bedeutsame Auftreten des Kaisers uns erklären können. Die nackte hässliche Darstellung eines ekelhaften kranken Hundes wäre wohl auf andere Weise zu umgehen gewesen, er durfte nur in etwas Emballage überreicht werden[1]); aber zur gänzlich unbedeutenden Creatur musste er hierbei nicht herabgewürdigt erscheinen, ruht doch auf seinem Haupte das Geschick Deutschlands! — Scherz bei Seite, wir glauben ebenfalls nicht, dass die Wahl dieses Stoffes für ein einzelnes grösseres historisches Gemälde eine ganz passende sei, obwohl nicht aus irgend einem Bedenken gegen die Würde des geschichtlichen Vorfalles, im Gegentheil würde uns die gelegentliche Wiederholung dieser Geschichte in gewissen Fällen weit lieber sein, als manche andere Wiederholung unserer Tagesgeschichte, sondern weil wir die Episode, in einen Cyclus der Darstellung des Lebens Kaiser Heinrich's gehörig, für ein einzelnes Bild nicht bedeutsam genug halten.

Die Composition ist ausserdem anerkennungswerth und die Zeichnung, im Styl der Münchner Schule, edel und ernst gehalten, die Farbe aber entbehrt oder vielmehr verzichtet auf die Vorzüge der Oelmalerei, indem fast absichtlich der Ton der Freskomalerei imitirt zu sein scheint, was aber dem Bilde, bei seiner strengen Zeichnung, eine gewisse Trockenheit verleiht und keineswegs zum Vortheil gereichen kann. Von historischen Gemälden im engsten Sinne der Bezeichnung ist ausserdem noch nichts zu finden, wir müssten denn einen Apostel Petrus dazu zählen sollen, der mit hochgehobenen Schlüsseln uns anspricht, wie ein verkleideter Hausknecht, einen jeden Vorübergehenden fragend: „Sind das vielleicht ihre Hausschlüssel?" Des Künstlers Meinung mag ganz gut gewesen sein, auch haben wir mit diesem Vergleiche keineswegs die Absicht zu verletzen, zumal angewandter Fleiss und Studium in Zeichnung und Farbe nicht zu verkennen sind, nur ist es unvermeidlich, den Eindruck des Komischen hier zu übergehen, der stets aus dem Verkennen des Wesens symbolischer Darstellung durch dabei angebrachte handelnde Action entstehen wird und muss.

Wir gelangen nunmehr zu einem Gemälde aus der neueren Geschichte, den Tod des Dichters von Leyer und Schwert, Deutschlands jugendlichem Helden, Körner's, darstellend, von **Donner** in München. Der Todte liegt auf einer mit Eichenlaub begränzten Bahre, inmitten anderer um ihn auf gestreutem Eichenlaub ruhender gefallener Kampfgenossen, umgeben von seinen trauernden Gefährten, wie es scheint, meist Portraits derer, die damals um ihn versammelt gewesen und welche ihm den letzten Liebesdienst zu erweisen sich anschicken. Begeisterte Waffengefährten erheben die Hand zum Schwur der Rache, und weinende Mädchen schmücken seine Bahre. So weit ist Alles recht wohl gedacht und geordnet, auch ist die sichtbare Liebe, mit der das Bild ausgeführt, nicht zu verkennen, und würde dasselbe auf das Gefühl der Beschauenden seinen Eindruck nicht verfehlen, wäre nur eine gewisse prosaische Trivialität in der Behandlung, namentlich in der Zeichnung der Köpfe, nicht störend für die poetische Wirkung des Ganzen. Wir können nicht bergen, dass uns dies aus dem vielleicht allzusclavischen Anhalten an Portraits oder Modellköpfe, die hierbei benutzt worden, gekommen zu sein scheint, und mahnt uns das Bild in diesem Betracht an gewisse Portraitbilder versammelter Kameradschaft von Studenten, die auch nur der Erinnerung an Einzelne, gleichviel ob mit grundhässlichen, langweiligen oder ansprechenden Gesichtern, wegen da sind; dies ist denn doch wohl nicht der Zweck eines solchen Gemäldes. Recht dankbar zu erkennen ist, wenn die Individualität historischer Personen uns aufbewahrt wird, allein auf Kosten der Gesammtwirkung darf dies nun schon nicht geschehen, und hier wäre

1) Dann wird er ja aber noch unschuldiger aussehen. D. R.

denn doch wohl so manche Individualität dieses Opfers auch im Entferntesten nicht werth. Theilweis mag die Schuld des Misslingens dieser Portraitauffassung auch an einer schwächeren technischen Begabung des Künstlers liegen, denn die Behandlung des ganzen Bildes zeigt von einer gewissen Dürftigkeit in Handhabung der technischen Mittel, obschon Fleiss und tüchtiges Studium nicht zu verkennen sind. Ist der Künstler noch jung, so steht ihm jedenfalls noch eine Zukunft offen, denn unverkennbar ist tüchtiger Wille und eine gewisse Wärme des Gefühls.

Ein blos für den Salon ästhetischer Feinschmecker berechnetes Bild: „dem Dante, Virgil und Statias, auf den Stufen des Eingangs zum Paradiese ruhend (siehe Dante's Fegefeuer, 27ster Gesang), erscheint Lea und Rahel, als das beschauliche und thätige Leben", gemalt von Professor Erhardt, das sowohl in Farbe als Zeichnung viel Schönes und Anerkennungswerthes hat, giebt in Salons, wo Dante's göttliche Comödie — verstanden oder nicht — mit zum Unvermeidlichen gehört, gewiss Anlass zu sehr geistreichen Bemerkungen über den Inhalt des Gedichts, gegenüber dem Inhalt des Gemäldes, kann aber ausserdem ein besonderes Interesse nicht in Anspruch nehmen. Es herrscht eine sonderbare Meinung bei manchen Künstlern über den Geburtsadel ihrer Werke; sie scheinen zu meinen, der Geist der Quelle lasse sich auch mitschöpfen; Wasser bleibt aber Wasser, es sei aus einer berühmten oder unberühmten Quelle, der Geist des Künstlers muss es wieder neu beleben.

Wir können hier gleich zu dem Portrait übergehen, da gerade von Prof. Erhardt in diesem Fach das Ausgezeichnetste nicht nur der diesjährigen Ausstellung, sondern auf diesem Gebiete seit langer Zeit hier überhaupt geleistet worden ist. Wir gestehen, Prof. Erhardt für dies Fach vorzugsweise befähigt halten zu müssen, und thun das um so mehr, als er es bisher zu seinem eigentlichen Berufsfelde nicht erwählt hatte. Dies Bildniss ist zudem ein dankbares Geschenk an die Nachwelt, auch in Bezug auf die Persönlichkeit des Dargestellten, indem es unsern aus den Illustrationen der Volksgedichte und sonst als Künstler rühmlichst bekannten Ludwig Richter in eben so würdiger als treuer Auffassung wiedergiebt. — Ausser diesem Portrait finden wir in diesem Fache zur Zeit noch in keinerlei der nur gedachten Beziehungen etwas Bemerkenswerthes, und um so glänzender erscheint dies Portrait als eine Perle der Ausstellung.

Auch in landschaftlichen Darstellungen hat die diesjährige Ausstellung bereits sehr Bedeutendes aufzuweisen und ist vor Allem eine ganze Reihe von vier grösseren und sieben kleineren Gemälden von Robert Kummer, Resultate seiner letzten Reise nach Schottland, eine Zierde der Ausstellung. Kummer hat uns in diesen Bildern in Wahrheit eine physiognomische Schilderung der schottischen Natur geliefert, nicht aber blos in geographischem Interesse, wie ihm einmal Schuld gegeben worden, sondern in poetischem Erfassen des Naturlebens und des Geistes, der, gleich wie durch die Thäler des Landes, die Sagen und Dichtungen des Volkes durchweht.

Vorzugsweise eignet sich Kummer für Darstellung dieser Gattung, indem sein besonderes Talent allen feineren Nüancen der atmosphärischen Erscheinung, die namentlich den nordischen Gegenden so mannigfache Gestaltung und Beleuchtung geben, mit dem Pinsel zu folgen, eine hierzu vorzugsweise geeignete Technik sich erschaffen hat. So sind auch diese Bilder ausgezeichnet durch die verschiedenartigsten Effekte nordischer Luft- und Lichtwirkungen auf dem wilden Terrain, das von mannigfachen, schon stattgefundenen Einwirkungen des nordischen Klimas Zeugniss giebt.

Das erste dieser Bilder führt uns in ein wildromantisches Thal am Loch „Koruisco, auf der Insel Skyer", das, in finsteren Wolkenschatten des bis zur Erde darniederhängenden Gewölkes, ein Gefühl in uns erweckt, wie es die düsterste Einsamkeit und Abgeschiedenheit von der Welt in uns hervorrufen würde.

Anders erscheint uns das Land in einer „Morgenlandschaft am Loch Etive", anders in einer „Abendlandschaft an der Küste von Arisaig" und verschieden wiederum in einer „Landschaft aus den schottischen Hochlanden". Sämmtliche vier grösseren Bilder jedoch gehören mehr dem ernsten grossartigen Charakter der dortigen Natur an, während der kleineren mehrere wie heitere Zwischenspiele eine andere Seite des Naturlebens in Luft- und Lichtwirkungen vor unseren Augen enthüllen. So z. B. in dem kleinen lieblichen, die „Ruinen von Köllkurn Castle am Loch Aw bei Dallmally in Schottland" darstellenden Bildchens, oder dem der „Ruinen von Dunstaffnage Castle bei Oban", oder des Fischerdorfes Kyile Hakyn Ferry auf der Insel Skyer in der Abenddämmerung". —

Anderer ebenfalls vorzüglicher Landschaften von Alb. Zimmermann, Boekmann, Max Zimmermann, Heitmeyer in München werden wir später Erwähnung thun; lassen Sie uns jetzt vor allen zweier Blumenstücke nicht zu erwähnen vergessen, die unbedingt zu dem Ausgezeichnetsten gehören, was die neuere Kunst in diesem Fache geleistet haben dürfte. Sie sind von der Hand unserer bereits zwar schon rühmlichst bekannten, mit solcher Virtuosität, mit solcher technischen Meisterschaft bisher aber doch noch nicht aufgetretenen Landsmännin Fräulein Elise Wagner. Ein zerrissener, wahrscheinlich Erntekranz oder dergleichen hängt über einem abgewelkten Blätterzweig zur Erde herab und schüttet, wie ein Füllhorn, in dem reizendsten Farbenspiel die verschiedenartigsten Blumen vor unser Auge; es ist eine so sinnige Anordnung, ein so feiner Geschmack in Wahl und Ausführung dieser, so wie der anderen, mehr der Zufälligkeit der Natur entnommenen Zusammenstellung von Blumengruppen, dabei ein so männlich sicherer, ja kecker Vortrag, bei aller Zartheit und Schmelz der Farbe und Zeichnung, dass wir gern unsern bisher gehegten Zweifel an solche Vollkommenheit der Technik bei einer Dame streichen, allein auch glauben, dass solche Erscheinung nicht so leicht ein zweites Mal zum Vorschein kommen dürfte. Die Künstlerin lebt, so viel uns bekannt, zur Zeit in einem kleineren Orte Frankreichs; möge sie ihren deutschen Landsleuten noch recht viel solche Kränze winden. (Fortsetzung folgt.)

Gemälde der altniederländischen Schule in England.

Von **G. F. Waagen.**

(Schluss)

Hans Memling. „Die Enthauptung des Johannes". In dem halb von dem Kopf, welchen ihr der Henker darreicht, abgewendeten Gesicht der Tochter der Herodias, spricht sich in edler Weise eine weibliche Scheu aus. Dieses 2 Fuss 5 Zoll hohe, 1 Fuss 6 Zoll breite, auf Holz gemalte Bild gehört zu einer Folge von dreien, von denen die beiden anderen, die Geburt des Johannes und die Taufe Christi, im Jahre 1816 von einer der englischen Gesandtschaft zu Madrid attachirten Person aus Spanien nach England gebracht[1]), später in die Sammlung des verstorbenen Königs der Niederlande kamen, aus welcher sie neuerdings in die Galerie des königl. Museums zu Berlin übergegangen sind. In meinen im Cotta'schen Kunstblatt

1) So berichtet C. J. Nieuwenhuys in seinem 1843 herausgegebenen, vortrefflichen Catalog der Sammlung des Königs der Niederlande S. 46 u. a. O.

von 1847 abgedruckten Nachträgen zur Geschichte der van Eyckschen Schule habe ich mich dahin ausgesprochen, dass ich diese beiden Bilder für Werke von Rogier van der Weyden dem Aelteren halte. Dieselbe Ansicht hat schon C. J. Nieuwenhuys, so wie Ernst Förster in München ausgesprochen, und auch der Professor Hotho stimmt derselben zufolge mündlicher Mittheilungen bei. Nach den Fortschritten, den diese beiden Bilder, im Vergleich zu dem Reisealtärchen Kaiser Carl V, in dem Verständniss der Zeichnung, den völligeren Formen, dem edleren Geschmack, der noch gediegeneren Meisterschaft des Machwerks zeigen, bin ich der Ansicht, dass dieselben erst nach dem Aufenthalt des Meisters in Italien im Jahre 1450 gemalt worden. Nach der grossen Uebereinstimmung mit jenem Altar im Allgemeinen, besonders in der warmen Färbung des Fleisches, dürften sie indess gewiss bald nach jener Reise fallen. Unter keinen Umständen aber können sie von jenem Juan Flamenco herrühren, welcher vom Jahre 1496 bis 1499 Vorgänge aus dem Leben Johannes des Täufers für einen Altar der Carthause von Miraflores ausführte, da sie für so späte Zeit einen viel zu strengen und alterthümlichen Charakter tragen. Jenes dritte Bild, die Enthauptung des Johannes, steht nun zwar in der Art der Composition den beiden anderen sehr nahe, hat aber im Charakter der Salome etwas Feineres und Milderes, in der Färbung einen anderen zarteren Ton, endlich in der Ausführung etwas Weicheres, in der Weise, wie wir es in allen diesen Stücken in den Bildern des Memling finden. Ich bin daher der Ansicht, dass dieses Bild unter der Aufsicht des Rogier von diesem seinem Schüler ausgeführt worden ist, und wir darin eines der frühsten auf uns gekommenen Werke desselben besitzen. Dasselbe ist im Sommer 1850 in London von dem Kunsthändler Hrn. Furner erworben worden. Von allen drei Bildern besitzt bekanntlich die Sammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt kleinere, höchst vorzügliche und nur um Weniges spätere Wiederholungen.

Jan Gossart gen. Mabuse. „Die unter einem Schirmdach thronende Maria hält in der Linken eine Blume, das Kind auf dem Schoosse, welches sehr unsanft einen Stieglitz handhabt". Rechts, im blauen Mantel mit goldnen Lilien, die Ordenskette des heil. Michael um den Hals, in knieender Stellung, angeblich ein Graf de la Mark. Ihm gegenüber die heil. Margaretha, unter ihren Füssen ein scheussliches Drachenhaupt mit grossen Zähnen, auf der Schulter eine Taube, angeblich das Bildniss der Gemahlin jenes Grafen, eine Tochter eines Grafen von Flandern, wahrscheinlich des Herzogs Philipp des Guten. Der wiewohl sehr edle, doch bildnissartige Kopf, die ganze Tracht sind dem nicht entgegen. Ueber ihr, mehr zurück, ein Engel mit einem schönen Notenbuch, welcher, eine mir ganz neue Vorstellung, die Maultrommel spielt. Der Ernst der Maria, mit sehr schmaler Nase, hat etwas Gemachtes. Der Kopf des Kindes, so wie die Hände von schwacher Zeichnung, die Härte der Umrisse und Schatten sprechen für die sehr frühe Zeit des Meisters. Die Bildnisse übrigens sind meisterlich, die Ausführung in allen Theilen, auch an der reichen Architektur mit Sculpturen, Beides im Geschmack der Renaissance, sehr fleissig und gediegen. Auf Holz und etwa 4 Fuss im Quadrat. Zu Ince-Hall bei Hrn. Blundell Weld.

Derselbe. „Der König Jacob IV von Schottland und sein Bruder der Prinz Alexander", beide knieend, hinter ihnen stehend als Schutzheiliger der h. Andreas. Die Gemahlin dieses Königs, Schwester König Heinrich VIII, ebenso knieend, hinter ihr der h. Georg. Diese Flügel eines Altars sind zwar auch vor der Reise des Künstlers nach Italien und daher noch in seiner niederländischen Kunstweise ausgeführt worden, zeigen aber in der besseren Zeichnung den schon ganz ausgebildeten Künstler. Die Köpfe sind sehr lebendig, der Hauptton kühl, die Schatten grau, die Ausführung sehr fleissig. In der königl. Sammlung zu Hamptoncourt unter No. 509 und 510 aufgestellt.

Jan Schoreel. „Das Bildniss einer alten Frau". Ungemein lebendig aufgefasst und in einem sehr warmen und klaren Ton meisterlich gemalt. Ich halte dieses Bild, nach der grossen Uebereinstimmung mit den sicheren Bildnissen dieses Schülers von Mabuse, welche sich auf dem Rathhause zu Utrecht befinden, für ein Werk desselben. Zu Stanstead-House in der Sammlung des Hrn. William Fuller Maitland (Hertfordshire).

Jan Mostaert. „Eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten". Im Vorgrunde die das Kind säugende Maria; mehr nach hinten Joseph. Von feinem edlem religiösem Gefühl und besonders warm im Ton. Die reiche Landschaft fleissig ausgebildet. Zu Ince-Hall.

Derselbe. „Magdalena, den Deckel von der Salbenbüchse abhebend", halbe Figur in Lebensgrösse. Der Kopf ist edel im Charakter, die Zeichnung sorgfältig, die Färbung sehr warm, die Erhaltung vortrefflich. Der Grund ist dunkel gehalten. Eins der besten mir von diesem Meister bekannten Bilder. Zu Ince-Hall.

Derselbe. „Das Bildniss einer vornehmen Frau", halbe Figur in Lebensgrösse, welche die Gemahlin Heinrich VIII Catharina Parr vorstellen soll. In wie fern Letzteres der Fall ist, kann ich nicht beurtheilen, in der Malerei und im Farbenton stimmt dieses Bild indess mit den beiden beglaubigten Bildnissen des Jan Mostaert in der nun in der Galerie der Akademie zu Antwerpen befindlichen Sammlung von Estborn so sehr überein, dass ich das schöne, wiewohl in den Umrissen etwas harte Bild diesem Meister beimessen muss. Hr. Dawson Turner in Yarmouth (Nordfolk), der Besitzer desselben, war selbst von der Irrigkeit der Benennung Hans Holbein, welche es bisher getragen, überzeugt.

Derselbe. „Maria, eine weisse Rose in der Hand, drückt das Kind voll Innigkeit an sich". Hübsch in den Köpfen, edel in der Empfindung. Kleines in der Sammlung des Hrn. Richard Ford zu London befindliches Bildchen.

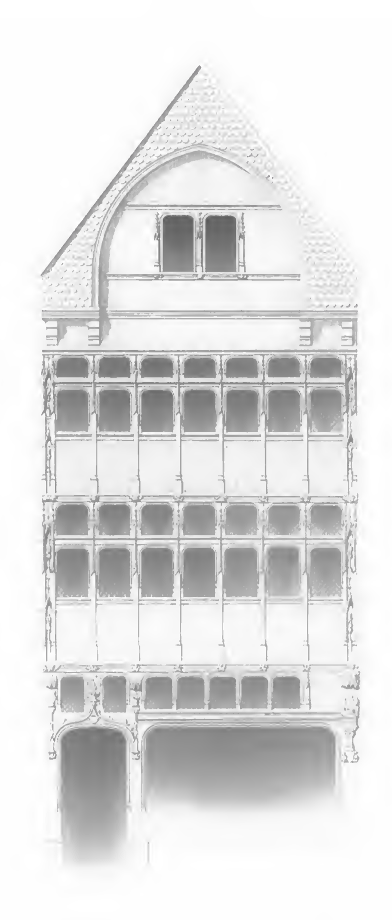
Derselbe. „Maria mit dem Kinde". In der Landschaft der Kindermord. Dieses Bildchen ist mit Ausnahme der etwas schwachen Zeichnung des Kindes eine gute Arbeit des Meisters. In der Royal Institution zu Liverpool, wo es irrig dem Lambert Lombard beigemessen wird, unter No. 56 aufgestellt.

Derselbe. „Die Anbetung der Könige". Zu seinen minder guten Arbeiten gehörig und durch Putzen etwas kalt im Fleisch. In der Sammlung des Lord Nortwick zu Cheltenham, unter der irrigen Benennung Jan van Eyck befindlich.

Joachim Patenier. „Maria hält das Kind auf dem Schoosse". Einerseits die h. Catharina mit dem Trauungsring und ein männlicher Heiliger, andererseits eine weibliche Heilige. Hintergrund Landschaft. Ein in den Köpfen besonders ansprechendes, in der Färbung warmes, in der Durchführung fleissiges Werk dieses so ungleichen Meisters. In der Sammlung des Hrn. Alexander Barker zu London.

Kunstliteratur.

L'architecture du Vme au XVIme siècle et les arts, qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaique, la ferronnerie etc., publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers par Jules Gailhabaud.



Paris, Gide et Baudry. 1851. (4°.) Für Deutschland durch R. und T. O. Weigel in Leipzig zu beziehen.

(Hierzu eine Kunstbeilage.)

Ein höchst umfassendes Unternehmen von Jules Gailhabaud ist kaum geschlossen, und schon liegt ein zweites, auf dieselbe Ausdehnung berechnet, in einer Reihe von Lieferungen vor uns. Jenes führte den Titel: *„Monuments anciens et modernes etc., collection, formant une histoire de l'architecture des differents peuples à toutes les époques“* und erschien gleichzeitig, als „Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder“ auch in deutscher Ausgabe, bis Lieferug 34 von dem Unterzeichneten, von da ab bis zum Schlusse, an dem in dieser Ausgabe nur noch Lief. 199 und 200 fehlen, von L. Lohde herausgegeben. Das beste Zeugniss von dem Beifall, den das erste Unternehmen gefunden hat, liegt in dem Erscheinen des zweiten. Es führt den in der Ueberschrift angegebenen Titel und schliesst sich hienach, wenn auch in etwas modificirter Richtung, dem ersten nahe an. Es beschränkt sich, statt der dort befolgten allgemein geschichtlichen Tendenz, auf die Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance, wendet gleichzeitig aber eine grössere Aufmerksamkeit den Denkmälern auch derjenigen Künste zu, welche mit der Architektur in näherer Verbindung stehen. Die äussere Einrichtung ist zunächst völlig die des ersten Unternehmens: dasselbe Format, dasselbe Lieferungs-Verhältniss (je zwei Kupfertafeln mit erläuterndem Text), dieselbe geschmackvolle, einem möglichst klaren Verständniss gewidmete Sauberkeit des Stiches, dieselbe Weise der beigefügten Erläuterungen; nur tritt gelegentlich, zur mehr charakteristischen Veranschaulichung, eleganter Farbendruck an die Stelle des Stiches.

Sechzehn Lieferungen liegen uns von dem neuen Unternehmen vor. Was sie an architektonischen Mittheilungen bringen, entspricht, im Einschluss der eben angedeuteten Bedingungen, denen des ersten Werkes. Vorzüglich reich ist diesmal Spanien bedacht. In Granada lernen wir ein bisher unbekannt gebliebenes maurisches Gebäude, ein Hospital, als Hof mit einem Wasserbecken und Hallen umher angelegt, kennen. Aus Girona, aus Segovia, aus Burgos werden uns interessante Denkmäler vorgeführt, im streng romanischen, maurisirend gothischen und italienisch modernen Style. Die Beispiele aus Frankreich reichen ebenso von alterthümlich romanischer Zeit bis in die des eleganten spätgothischen Fachwerkbaues[1]). Den Bauweisen andrer Länder sind bis jetzt nur ein Paar Blätter gewidmet.

Für die Denkmäler dekorativer Kunst ist zunächst ein frühmittelalterliches Gitterthor der Basilika zu Bethlehem, schwerfällig und in schweren Formen in Bronze gearbeitet, zu bemerken. In leicht spielenden Formen stehen demselben ein Paar andre, spätmittelalterliche Gitterthore zu Rouen gegenüber. Aus dem Regensburger Dome sehen wir den noch immer unerschöpften geweihten Brunnen, der im Innern der Kirche befindlich ist, dargestellt. Aus Assisi die in der Oberkirche von S. Francesco befindliche Steinkanzel, die, selber bunt, sammt der ganzen, den architektonischen Formen nicht allzu günstigen Buntfarbigkeit ihrer Umgebung, in farbigem Drucke dargestellt ist. Mehrere italienische Kandelaber und der Taufstein der Kathedrale von Girona bringen eine Anschauung üppiger Renaissance-Dekoration, während England bunte (und zwar ebenfalls bunt gedruckte) Fliesen, vom Fussboden der Abteikirche von Malvern, beigesteuert hat.

Die der Sculptur gewidmeten Blätter enthalten Gegenstände, die für die nähere kunstgeschichtliche Betrachtung nicht unwichtig sind. So zunächst den, an seiner Vorderseite mit Reliefs versehenen Altar des Baptisteriums zu Asti, in Ober-Italien: eine grosse sitzende Christusfigur in der Mitte und acht kleine Heiligenfiguren zu den Seiten. Die Arbeit scheint der Zeit zunächst vor Nicola Pisano anzugehören und dürfte, falls die Motive derselben im Stich nicht feiner ausgefallen sein sollten als beim Original, selbst schon einen Zeitgenossen dieses Meisters bezeichnen. Bei einem noch wenig entwickelten Gesammtgefühl für Form und Körper-Verhältnisse und bei grösserem Festhalten an dem Ueberlieferten machen sich hier nämlich doch schon feingefühlte Einzelmotive bemerklich. — Eine Darstellung der Kanzel von S. Giovanni zu Pistoja, deren Sculpturen der Nachfolge des N. Pisano angehören, giebt vorzugsweise das Bild der dekorativen Gesammt-Anordnung und gestattet über die Sculpturen noch kein sonderliches Urtheil. — Die Reliefsculptur des Altares der Kirche zu Avenas in Frankreich bewegt sich noch ganz in den alten roh romanischen Elementen. — Als höchst interessant dagegen und als eine wesentliche Bereicherung unsres kunsthistorischen Materials müssen die Darstellungen einiger der Sculpturen bezeichnet werden, die sich an dem Nordportal der Kathedrale von Chartres befinden und von denen wir bis jetzt nur erst ungenügende Nachbildungen bei Willemin besassen. Der germanische Sculpturstyl zeigt sich hier allerdings (den architektonischen Elementen der Kathedrale entsprechend) noch ganz in seiner primitiven Strenge; es ist noch eine gewisse fast starre Würde in diesen Gestalten; aber die feinfaltige Gewandung ist dabei gleichwohl bereits mit gutem Verständniss geordnet und auch, wie es scheint, bis auf einen gewissen Grad durchgebildet, und der Ausdruck feierlicher Stille in den, zwar etwas conventionell gebildeten Köpfen gewiss nicht minder eine selbständig thätige künstlerische Richtung. Die Baldachine über den Köpfen der Statuen sind ganz denen der frühgermanischen Statuen an den Domen zu Bamberg und Naumburg ähnlich, als deren Vorgänger jene zu betrachten sind[1]).

Zwei Blätter endlich, farbig gedruckt, führen uns Glasmalereien vor: das eine eine unerquickliche, zum Theil verflickte frühgermanische Darstellung aus der Kathedrale von Chartres; das andere eine entsetzensvoll barbarische byzantinische Madonnenfigur aus der Kirche Ste. Trinité zu Vendôme. Es hat sich in Frankreich heuer eine gewisse mittelalterliche Archäomanie entwickelt, der wir das Vergnügen an diesen Darstellungen, über die wir auch geschichtlich gern so schnell wie möglich hinwegeilen, bereitwilligst überlassen.

Im Uebrigen wird es aber Sache des hiemit in flüchtiger Uebersicht charakterisirten neuen Unternehmens sein, sich denselben Beifall zu sichern, der dem ersten zu Theil geworden.

F. Kugler.

1) Hiervon giebt die heutige Kunstbeilage ein Beispiel. Es stellt ein in der Rue Malpalu zu Rouen belegenes Haus vor

1) Das conventionelle Element in den Gesichtsbildungen der Statuen von Chartres erscheint charakteristisch französisch und entspricht selbst der eigenthümlichen Bildungsweise, die man in später-französischen, unter dem Einfluss der flandrischen Kunst gefertigten Miniaturen wahrnimmt. Einige andre Köpfe an der Kathedrale von Chartres hat Hr. Mérimée, der General-Inspector der historischen Denkmäler in Frankreich, formen lassen. Von diesen besitze ich einen Abguss. Daran befindliches Ornament deutet hier noch bestimmt auf den Charakter der Uebergangsperiode. Dabei aber ist in dem Kopfe bereits, bis auf einen gewissen Grad, eine so lebenvolle Weichheit, eine so edle, von dem Conventionellen zugleich schon so gereinigte Individualität, dass man weit eher geneigt sein würde, die Arbeit etwa der griechisch-asiatischen Kunst des klassischen Alterthums, als — nach den bisherigen Erfahrungen — der angedeuteten Periode des Mittelalters zuzuschreiben. Und doch ist sie ein Werk der letzteren. F. K.

Zeitung.

Berlin. In dem Lokale des Kunstvereins ist in diesem Augenblick ein Portrait des Professors Begas (des Künstlers Bildniss) aufgestellt, das als eins der bedeutendsten Kunstwerke bezeichnet werden kann. Das Kunstinteresse, welches dieses Bild erregt, hat zunächst seinen Grund darin, dass der Nachdruck nicht, wie dies jetzt nur allzu oft der Fall, auf den concreten Zügen der Individualität lastet, sondern diese zu dem reinsten Ausdruck ihrer Intention erhoben, die Idee einer Erscheinung offenbaren, deren feingeschätzte Realität einer echten Schönheit zur sicheren Basis dient. Bei solcher Auffassung, in der sich ein Styl kundgiebt, welcher in der Jetztzeit zur grössten Seltenheit gehört, bietet eine diesem gemässe Behandlung und Ausführung so viel des Trefflichen, dass man sich nur ungern von diesem Kunstwerke trennt, in welchem dem Geist und der Empfindung eine um so höhere Befriedigung zu Theil wird, als die einzelnen Bestandtheile seines gewichtigen Lebensfonds mit echt malerischer Bedeutung an den Tag gelegt sind. Besonders ist es die Art und Weise der Behandlung und Schwung der Primaanlage in den Schattenstellen, aus welcher dem Künstler die Berechtigung zu einer so hohen Stimmung erwächst, in welcher das Ganze gehalten ist; eine Stimmung, zu der die Totalerscheinung des natürlichen Vorbildes so leicht verleitet, wodurch aber eben so leicht die Mittel aus der Hand gegeben werden, die eine geistige Identität möglich machen. Begas wusste diese Mittel auch unter diesen Umständen in der stylvollen Auffassung der Farbenverhältnisse wieder zu gewinnen, in denen er von der concreten Wahrheit, vornehmlich in den Schattenpartieen abweicht, eine höhere und mit ihr eine Wirkung zu erreichen, die nur den echten Meisterbildern eigen ist. **M. Unger.**

Berlin. Auf Befehl des Königs wird für den Dom zu Aachen ein Glasgemälde angefertigt. Dasselbe ist entworfen von Peter v. Cornelius, und wird unter seiner Leitung im Carton durch Teschner ausgeführt. Das Bild stellt die Krönung der Maria dar. Sämmtliche Figuren der Composition haben colossale Grösse, und obgleich dieselbe eine Höhe von 25 Fuss erreicht, wird sie doch nur den dritten Theil des 80 Fuss hohen und 17 Fuss breiten Fensters einnehmen, dessen übrige Theile durch Glasmosaik (hellblauer Grund mit goldenen Sternen) ausgefüllt werden sollen. (B. N.)

London, im Juli. Die von dem Industriepalaste ausgeschlossenen Gemälde haben, wie sich erwarten liess, ein anderes Lokal gefunden, wo sie sich ein Meeting geben. In Lichfield-House St. James Square ist schon eine Ausstellung beisammen, deren erster Catalog 231 Bilder (und zwar 126 französische, 50 englische, 23 deutsche, 23 belgische und 9 italienische) aufzählt.

Novitätenschau.

Thorwaldsen's Jugend 1770—1804. Nach des verstorbenen Künstlers Briefwechsel, eigenhändigen Aufzeichnungen und hinterlassenen Papieren von J. M. Thiele. Aus dem Dänischen von Hans Wachenhuson. Berlin, Verlag von Franz Duncker. (W. Besser's Verlagshandlung.) 1851. 227 SS. Preis: 1⅓ Thlr.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen von Dr. Fr. Theod. Vischer, ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität Tübingen. Dritter Theil: Die Kunstlehre. Erster Abschnitt: Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste. Reutlingen und Leipzig, Carl Mäcken's Verlag. 1851. 172 SS. Preis: 1 Thlr.

Bekanntmachung.

Nachdem von der Generalversammlung der Actionäre die Summe von 500 Rthlr. für die Herstellung eines Wandgemäldes in die Altarnische der von Herrn Baudirector Schramm erbauten Kirche der Gemeinde von Dittelsdorf bei Zittau bewilligt worden ist, und sich diese Gemeinde, welche durch die bei der Aufführung dieses schönen Baues gebrachten Opfer den sprechendsten Beweis für die in ihr herrschende wahre Religiosität und warme Kunstliebe ablegte, bereit erklärt hat, den sich sonst bei der Ausführung des Gemäldes ergebenden Aufwand an Rüstungen, Maurerlöhnen etc. zu decken, so werden diejenigen Künstler, welche die Herstellung des Gemäldes für obiges Honorar zu übernehmen geneigt sind, hierdurch eingeladen, farbige Skizzen bis Michaelis dieses Jahres anher einzusenden.

Die Nische bildet eine nicht ganz volle halbe Kugelhaube, nach oben von einem halbkreisförmigen Oberlicht, nach unten von einem umlaufenden Gesims begrenzt, aus einem Halbmesser von 5 Ellen 10¾ Zoll construirt, von jedoch nur 4 Ellen 17 Zoll Tiefe und 10 Ellen 10¾ Zoll Breite, bei 4 Ellen 20¾ Zoll lothrechter Höhe bis zum Oberlicht; bietet mithin eine zu bemalende Wandfläche von 15 Ellen 15 Zoll unterer, 6 Ellen 4½ Zoll oberer Breite, und 6 Ellen Höhe.

Die geometrische Abwickelung der Gewölbfläche kann im Lokale des Kunstvereins eingesehen, auf Verlangen auch zugeschickt werden, es ist jedoch deren Benutzung bei dem einzusendenden Entwurf nicht erforderlich.

Da bei einer über den ganzen zu bemalenden Raum fortgesetzten Darstellung die gegen die Oeffnung des Halbkreises vorgeschobenen Figuren sich dem Auge verkürzt darstellen müssten, so würde es dem Directorium am angemessensten erscheinen, wenn eine aus wenigen, durch Hoheit und Ernst sprechende Gestalten bestehende Darstellung für den Mittelpunkt der Nische projectirt, der übrige Raum aber einer entsprechenden geschmackvollen Verzierung überwiesen würde, welche der Einheit der künstlerischen Conception wegen bei dem Entwurf mit zu berücksichtigen ist.

Dresden, den 1. Juli 1851.

Das Directorium des Sächsischen Kunst-Vereins.

Dr. Heinrich Wilhelm Schulz, der zeitige Vorstand. Friedrich Rudolph Meyer, der zeitige Sekretair des Vereins.

(Der heutigen Nummer liegt ein Stich aus Gailhabaud's: „Architecture du Vme au XVIme siècle“ etc. bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 32. Sonnabend, den 9. August. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organization der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

I.

Die Kunst-Akademie zu Berlin

nach ihrer Verfassung und den Vorschlägen zur Umgestaltung der letzteren bis zum Jahre 1848.

6. Die musikalische Section der Akademie von 1832 bis 1842.

(Pläne zu einem Conservatorium.)

Das Verhältniss der Musik zur Kunst-Akademie blieb bis zu Zelter's Tode, im Jahre 1832, ohne Veränderung. Doch ist zu bemerken, dass im Jahre 1822, unabhängig von der Akademie, das Institut für Kirchen-Musik zu Berlin gegründet war, welches zur Ausbildung von Organisten, Cantoren, Gesang- und Musiklehrern dienen sollte. Auch war schon im Jahre 1826 durch Reissiger ein beachtenswerther Plan zur Gründung eines musikalischen Conservatoriums vorgelegt worden. Reissiger hatte hierbei die bestehenden Lehrinstitute im Auge und hoffte durch deren Vereinigung und weitere Ausbildung sein Ziel erreichen zu können. Die beiden damals in Berlin blühenden Anstalten, nämlich das eben genannte Institut für Kirchen-Musik und die Chorschule beim k. Theater schienen ihm bei möglicher Verschmelzung und Erweiterung das leisten zu können, was er von einem Conservatorium forderte, nämlich:

1. tüchtige Gesang- und Instrumentvirtuosen, zunächst für die königlichen Theater, und
2. brauchbare Musiker zu bilden.

Das ganze Institut zerfiel dann in zwei Hauptabtheilungen, in das kleine und in das grosse Conservatorium, von denen jenes Elementarschule, dieses eine höhere Schule bilden sollte. In beiden zerfällt der Unterricht in Gesang, Komposition und Instrumentalmusik, und jede Disciplin wird in zwei Klassen gelehrt. Dauer des Kursus: vier Jahre.

Das Lehrerpersonal sollte aus zwei Professoren der Composition und funfzehn Lehrern für Gesang und die verschiedenen Instrumente, für Prosodie, Deklamation, deutsche und italienische Sprache und dem Tanz bestehen; die beiden Professoren monatlich in der Direktion des Instituts wechseln und der eine die Aufsicht über die Schüler, der andere über das Musikarchiv und die Instrumentensammlung haben.

Ausser den aus den oben genannten Instituten eintretenden Zöglingen sollten vor der Hand nur 24 Knaben und 6 Mädchen aufgenommen werden, diese ausschliesslich für den dramatischen Gesang zu bilden, jene aber auf die Instrumente zu vertheilen. Das Aufnahmealter der Mädchen wurde auf 14—16, das der Knaben auf 13—14 Jahre gesetzt. Bei den jungen Sängern musste die Mutation schon stattgefunden haben. Examina vermittelten das Aufrücken in die Klassen, dienten aber auch dazu, die Entfernung aus dem Institute zu bewirken, wenn sich nach dem ersten Halbjahre Talentlosigkeit ergeben würde.

Auf die Verschmelzung beider erwähnten Institute glaubte man nicht eingehen zu können und wollte sich mit einer Erweiterung des Musik-Instituts begnügen. — Reissiger entwarf daher noch einen Plan, der dies im Auge hatte. Danach theilte sich die Anstalt in drei Klassen. Gelehrt sollte werden: Komposition, Gesang, Pianoforte, Orgel und Violine, die Lehrzeit aber drei Jahre dauern. Schüler indessen, die kein hervorragendes Talent zur Komposition und Direktion haben, also auf Organisten- etc. Stellen Anspruch machen würden, konnten nach zwei Jahren entlassen werden. Da die Gesammtzahl der Eleven auf 24 angenommen wurde und in jedem Jahre nur 8 davon eintreten, so würde die Zahl erst nach drei Jahren vollständig sein. Das Alter wäre 14 Jahre. Nur der Unterricht sollte unentgeltlich ertheilt werden. In Allem würde eine Summe von 3000 Thlrn. jährlich zu dem Institute aufgewendet werden müssen. Reissiger's Abgang von Berlin, indem er einem vortheilhaften Rufe nach Dresden folgte, vereitelte die Ausführung.

Ein umfassender Plan zu einer vollständigen Organisation des Musikwesens im preussischen Staate wurde, wie hier ebenfalls eingeschaltet werden mag, einige Jahre später, im Jahre 1832, durch Hrn. Marx, der seit dem Jahre 1830 die Professur bei der Musik bekleidete, eingereicht. Das Ziel desselben war, nach den Worten des Verfassers:

1. Dem Volke eine möglichst reiche und ausgebreitete Bildung für und in der Musik zu ertheilen.
2. Diese Bildung mit den Fortschritten der allgemeinen und Kunstkultur in entsprechender Entwickelung zu erhalten.
3. Sie vor Entartung zu bewahren.
4. Durch sie der evangelischen Kirchenmusik eine bisher

unerreichte Vollendung, Ausbreitung und Wichtigkeit zu verleihen.

5. Die Kirchenmusik sollte dem Gottesdienste nicht als ein Fremdartiges aufgedrungen, sondern als wesentlicher Theil desselben mit allen übrigen kirchlichen Akten in Einklang gesetzt werden.

6. Und zwar sollten alle Kirchen der Monarchie Theil daran haben.

Die weitere umfängliche Entwickelung beruht schon auf denselben Grundsätzen, nach welchen Hr. Marx seine neue Denkschrift über das Musikwesen, wovon weiter unten ausführlich die Rede sein wird, ausgearbeitet hat.

Nach Zelter's Tode beantragte die Kunst-Akademie eine noch mit ihm berathenn zweckmässigere Organisation der Abtheilung für Musik, welche hauptsächlich darauf hinausging, junge Componisten zu bilden. Die deshalb von der Akademie der Künste eingereichte Vorstellung hebt besonders hervor, wie neben einer bewundernswürdigen Vollkommenheit der musikalischen Exekution, als deren Beispiel die Berliner Singakademie angeführt wird, die erfindende Musik ganz darniederliege. Die Anstellung eines einzelnen Lehrers der Composition ward zur Abhülfe dieses Uebelstandes nicht für genügend gehalten. Ferner ward darauf aufmerksam gemacht, dass eine erfolgreiche Wirksamkeit für die Ausbildung junger Componisten nicht ohne Geldmittel möglich zu machen sei. Nicht so schnell und früh, wie bei dem ausübenden Musiker, biete sich hier der Erwerb. Reisen und umfängliche Studien seien nothwendig. Dann aber liege es auch in dem Wesen einer der Kunst gewidmeten öffentlichen Sorgfalt, dass sie Ermunterungen gebe, Preise ertheile. Wenn daher eine Klasse der musikalischen Composition bei der Akademie in Wirksamkeit getreten, so würden die öffentlichen Sitzungen derselben nicht mehr stumm und klanglos sein und neben der Ausstellung der zeichnenden Künste werde die Aufführung der gebilligten Probearbeiten junger Componisten hergehen. Dadurch würde zugleich der Beförderung des ernsten kirchlichen Musikstyls gedient, indem für solche Aufführungen nur Motetten, Fugen, kleine Oratorien und ähnliche dem Kirchenstyl angehörige Formen zuzulassen wären. Alle fünf oder sechs Jahre müsste ein Reisestipendium durch eine musikalische Preisbewerbung erlangt werden können. Als Beispiele wurden Paris und Florenz angeführt.

Eine andere Ursache, welche es wünschenswerth mache, statt eines einzelnen Senatsmitgliedes für Musik alle ersten Componisten der Hauptstadt mit sich als Mitglieder zu vereinigen, fand die Akademie in den nicht selten eingehenden, auf Musik bezüglichen Anfragen. Die bisherige Begutachtung solcher Gegenstände war also lediglich die Privatmeinung eines einzelnen, wie auch immer berühmten Musikers, nicht aber die Entscheidung einer obersten Behörde.

Die Akademie beantragte also, dass künftig alle ausgezeichneten Componisten in derselben Art, wie die Meister der übrigen schönen Künste, zu Mitgliedern der Akademie erwählt werden könnten. In folgende Punkte fasste sie die Thätigkeit derselben zusammen:

1. Die Componisten nehmen Antheil an den Senatssitzungen wenn musikalische Gegenstände abgehandelt werden, so wie an den Plenar- und öffentlichen Sitzungen.

2. Sie begutachten alle der Akademie vorgelegte, auf Musik Bezug habende Anfragen, Abhandlungen, Anträge u. dgl.

3. Uebernehmen den Unterricht in der theoretischen Musik und die Leitung der Uebungen junger Componisten. (Der die Ausübung betreffende Musikunterricht wird als nicht zur Akamie gehörig betrachtet.)

4. Sie ertheilen die Aufgaben für die Aufführungen bei den öffentlichen Sitzungen und geben

5. auch die Aufgabe für die grosse öffentliche Preisbewerbung.«

Was nun die Geldmittel anbetrifft, so glaubte man zu den Präsenzgeldern für die Mitglieder, zur Remuneration derselben für unentgeltlich zu ertheilenden Unterricht, zu Unterstützungen von Eleven, zu Ermunterungsprämien und endlich zum grossen Reisestipendium jährlich 1200 Thlr. zu bedürfen. Zur Deckung dieser Summe dagegen wurden vorgeschlagen: das Gehalt Zelter's, eine Quote von den öffentlichen Kunstausstellungen, Concerte von den prämiirten Elevenarbeiten, der Ertrag für Billets zu der Frühlingssitzung der Akademie. Im Ganzen 1560 Thlr. Sollte der Vorschlag wegen der Concerte und des Billetverkaufs nicht gebilligt werden, so wurde anheimgegeben, dass eine Aenderung in der Folge der Concurrenz um das Reisestipendium eintrete, und zwar so, dass künftig die Maler alle drei Jahre, Bildhauer, Musiker und Architekten aber abwechselnd jedes vierte und fünfte Jahr zur Concurrenz kämen.

Durch Cabinets-Ordre vom 31. März 1833 erhielten diese Vorschläge in so weit Verwirklichung, als darin die Bestimmung enthalten war: dass die Akademie der Künste oberste Musikbehörde bleiben und sich in dieser Stellung als Schule auf Beförderung der musikalischen Composition beschränken solle; dass zu diesem Behuf unter den Theoretikern von Ruf, welche Neigung und Talent hätten, eine Schule für die Composition zu bilden, drei ordentliche Mitglieder erwählt würden, die für ihre, je nach den Umständen erforderliche Theilnahme an den (Senats-) Sitzungen und für den Unterricht junger Componisten aus dem erledigten Zelter'schen Gehalte (von 660 Thlrn.) entschädigt werden sollten; und dass die Akademie unter ausgezeichneten Musikverständigen und Componisten ausserordentliche und Ehren-Mitglieder zu wählen berechtigt sein solle.

Hiernach wurde ein Reglementsentwurf abgefasst, dessen Hauptpunkte die folgenden waren:

Die musikalische Sektion der Akademie sollte aus ordentlichen, Ehren- und ausserordentlichen Mitgliedern bestehen. Zu den erstgenannten konnten nur Componisten von verdientem Ruf, sowohl einheimische als auswärtige, zugezogen werden. Zur Ehrenmitgliedschaft konnten auch Musikverständige von Rang und Einfluss, zur ausserordentlichen ausnahmsweise auch verdiente praktische Musiker gelangen.

Drei ordentliche Mitglieder treten in den akademischen Senat, und sei dabei darauf zu sehen, dass jede der drei Hauptarten der Musik, die kirchliche, die dramatische und die freie Instrumentalmusik im Senate repräsentirt werde.

Als Schule bleibe die Sektion auf die Beförderung der musikalischen Composition beschränkt und die in den Senat berufenen Mitglieder übernehmen den Unterricht in der theoretischen Musik und die Leitung der Uebungen junger Componisten.

Die halbjährigen Prüfungsaufgaben, so wie die Aufgaben für die grossen, etwa alle fünf Jahre zu veranstaltenden musikalischen Preisbewerbungen dürfen nur ernsten Inhalts sein.

Der Entwurf zum Reglement und Lehrplan der akademischen Schule für musikalische Composition enthält die folgenden Hauptbestimmungen:

Der sich meldende Zögling wird einer Prüfung der drei Senatsmitglieder der musikalischen Sektion unterworfen. Die Probeaufgabe besteht in der Anfertigung eines mehrstimmigen Vokal- und Instrumentalsatzes, und zwar ohne Hülfe und Vorbereitung im Akademie-Gebäude. Fertigkeit in der Behandlung eines Instruments, besonders des Klaviers, ist auch unerlässlich.

Der auf drei Jahre festgesetzte Lehrkursus begreift Fol-

gendes in sich: 1. Harmonielehre. 2. Choral- und Figuralstyl. 3. Doppelter Contrapunkt und Fuge. 4. Freie Vokal-Composition. 5. Lehre von acht- und mehrstimmigem Satz. 6. Eigenheit und Gebrauch der Blasinstrumente. 7. Freie Instrumentalcomposition. 8. Accompagnement und Direktion. 9. Anleitung zum geistlichen und weltlichen Drama. 10. Beziehung der Musik auf die anderen Künste, insbesondere auf bildende und auf Bühnenkunst. 11. Entwickelung der Eigenthümlichkeit der Formen, so wie der Schreibart, deren sich die Tonmeister älterer und neuerer Zeit bei ihren Schöpfungen bedient haben.

Nach abgelegten Beweisen vorzüglicher Tüchtigkeit sollen fünf talentvolle und bedürftige Zöglinge bestimmte monatliche Remuneration, und zwar auf drei Jahre, erhalten.

Die Prämie, zu der ein gutes Musikstück, im doppelten Contrapunkt gesetzt und bei der Frühlingssitzung zur Aufführung gebracht, gelangen kann, soll in einem klassischen Musikwerke oder einem theoretischen Werke bestehen.

In der feierlichen Sitzung der Akademie am 3. August soll jährlich ein grösserer Preis zuerkannt werden. Die Arbeit soll aus mehreren Nummern in Form einer Cantate bestehen und der Preis in einer Medaille oder einer Geld-Prämie.

Das Reglement der akademischen Schule für musikalische Composition wurde genehmigt, doch mit dem ausdrücklichen Bemerken, dass dasselbe erst dann völlig in Wirksamkeit treten könne, wenn die danach erforderlichen grösseren Geldmittel herbeigeführt sein würden.

Mit dem Herbst 1834 hatte die Wirksamkeit sowohl der Sektion, als auch der Schule begonnen. In Aussicht einer ausreichenden Dotation erhielt sich Beides Anfangs von einem Reservefonds, der sich seit Zelter's Tode von seinem Gehalte angesammelt hatte, später nur von dem letzteren. Das erschien auf die Dauer nicht ausreichend, und so beantragte die Akademie im Oktober 1840 zur umfassenden Erfüllung der in dem Reglement in Aussicht genommenen Zwecke eine Dotation ihrer musikalischen Sektion von im Ganzen 5047 Thlrn. Darüber aber sollte, laut Cabinets-Ordre vom 11. November desselben Jahres, erst abgeurtheilt werden, wenn diejenigen Verhandlungen zu einem befriedigenden Resultate gediehen sein würden, die inzwischen mit Felix Mendelssohn angeknüpft waren, um ihn für das Musikwesen des preussischen Staates und namentlich für die musikalische Abtheilung der Akademie zu gewinnen. Diese Verhandlungen aber hatten ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten, welche näher darzulegen, hier nicht der Ort ist. Im Frühjahr 1842 machte Mendelssohn seine Wirksamkeit in der Leitung des Institus von folgenden Hauptpunkten abhängig:

1. In der Akademie der Künste werden an die Spitze der verschiedenen Kreise Direktoren gestellt, welche selbständig die Entwickelung ihrer Kunstfächer leiten.

2. Somit wird in der Akademie eine umfassende Bildungsanstalt für alle Theile der Musik gegründet und die schon bestehenden Unterrichtsanstalten, mit Einschluss der beim Theater, mit der Akademie vereinigt.

3. Die sich ergebenden Lücken werden durch neue, theilweise erst zu berufende Musiker ausgefüllt.

4. Es wird die Akademie nicht blos als Unterrichts-, sondern als Bildungsanstalt für Musik im weiteren Sinne betrachtet. Deshalb sind öffentliche Musikaufführungen zu veranstalten, an welchen die königliche Kapelle Theil nimmt.

5. Es wird hierzu eine Uebereinkunft mit dem Intendanten der königlichen Schauspiele getroffen, auch dazu, dass die ersten Mitglieder der Kapelle den Unterricht auf ihren verschiedenen Instrumenten zu ertheilen angewiesen und vorzugsweise solche Musiker in der Kapelle angestellt werden, welche sich zu praktischen Musikern und zugleich zu unterrichtenden Lehrern eignen.

In Folge dessen wurde unter dem 21. April 1842 durch den Minister Eichhorn bei dem Könige beantragt: die musikalische Sektion der Akademie, durch Zusammenziehung der verschiedenen Einzel-Institute (der bisherigen akademischen Compositionsschule, des Instituts für Kirchen-Musik und der bei dem Theater vorhandenen Anstalten für den Unterricht in der Deklamation, im Gesange und in der Instrumental-Musik) zu einer umfassenden Musik-Anstalt (Conservatorium) auszubilden, welche sowohl eine Unterrichts-Anstalt für alle Fächer der Musik ausmachte, als zugleich durch fortgesetzte öffentliche Musikaufführungen die Aufgabe hätte, den Geschmack des Publikums für klassische Musik zu bilden und für die Gediegenheit der Ausführung ein stetes einflussreiches Vorbild zu gewähren. Für die Unterrichts-Anstalt wurde die Berufung von drei Lehrern der Theorie, einem Lehrer für Lese-, Sprech- und Deklamationsübungen, drei Lehrern für Gesang, zwei Lehrern für Orgel, zwei für Klavierspiel, drei für Violine, zwei für Violoncell und Contrabass, neun für die andern Instrumente für erforderlich erachtet, während die wissenschaftlichen Vorträge über Aesthetik, Geschichte der Musik etc. der Universität überlassen bleiben sollten. Ausserdem war, neben den andern Bedürfnissen, der Unterstützung für arme talentvolle Schüler und der Bewilligung von Reisestipendien vorgesehen. Die gesammte Dotation des Conservatoriums wurde hiernach auf 16,000 Thaler jährlich berechnet.

Die hierauf erfolgte Cabinets-Ordre vom 4. Juni desselben Jahres deutete an, dass weniger die Errichtung eines Conservatoriums der Musik, als vielmehr die Belebung und Förderung des evangelischen Kirchengesangs in Absicht gelegen habe, und dass sich hierin für Mendelssohn ein weites und hinreichendes Feld eröffnen lasse, indem er an die Spitze aller evangelischen Kirchenmusik der Monarchie gestellt werden solle.

Um das Alte, zum Theil Traditionelle der Vergessenheit zu entreissen und es dem gegenwärtigen Bedürfniss anzupassen, um damit im Einzelnen zu beginnen, solle mit der Errichtung einer Gesangschule in Berlin angefangen und solche unter Oberleitung Mendelssohn's gestellt werden. Daraus würde dann ein Chor zu bilden sein, welcher bei dem Kirchengesang im Dom und zwar vorzugsweise an christlichen Festtagen und bei besonderen Veranlassungen anzuwenden sein werde.

Diese Bestimmungen gaben Veranlassung zur Gründung des Dom-Chores, dessen Oberleitung Mendelssohn, als „General-Direktor sämmtlicher Kirchen-Musik" übertragen wurde. Mendelssohn wurde indess von den materiellen Geschäften einer solchen Beamtung entbunden und starb nach wenigen Jahren, allzufrüh für die Kunst. (Fortsetzung folgt.)

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

Landschaftsmalerei: L. Cabat. — C. Corot. — Aligny. — J. Dupré. — P. Flandrin. — Pierre Thuillier.

Die Landschaftsmalerei, die jüngstgeborene unter ihren Schwestern, hat in Frankreich gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts ihre schönste Blüthe erlebt. Freilich suchten die zwei grossen Meister, die aus dem Schoosse dieses Landes hervorgegangen, ihre Eingebungen fast ohne Ausnahme jenseits der Alpen, und Roms und Neapels Himmel sahen die lange Reihe von unvergleichlichen Meisterwerken entstehen, welche die Namen Poussin und Claude Gelée zu den gepriesensten ihrer Zeit machten. Diese beiden Künstler fanden zahlreiche Schüler

und Nachahmer; keinen im Vaterlande, welcher ihrer ganz würdig gewesen wäre. Sebast. Bourdon ist zu unselbständig und dem Meister blindlings ergeben. Francisque Millet und seine Söhne schufen allerdings Treffliches und Erfreuliches, doch war und blieb auch ihr Vorbild immer Poussin mehr als die Natur. P. Patel, welcher dem Lothringer nachstrebte, hat von dessen beseelten Gebilden kaum mehr als das Gerippe wiederzugeben gewusst. An Leben, Wahrheit und an Frische fehlt es seinen verständigen, aber steifen Compositionen. Der Pomp und die kalte Grösse, nach der die herzlose Zeit Ludwig XIV. strebte; die gänzliche Verbildung und Unnatur des Jahrhunderts Ludwigs XV. liessen kein gesundes Anschauen der Natur, geschweige denn ein tiefes und inniges Versenken in dieselbe zu, kaum dass das Bedürfniss danach sich regte. Das ganze Zeitalter gefiel sich im Falschen und Geschminkten, darin die Kunst, wie das Leben versunken war. Doch, wie immer, so war auch hier, als der Verfall den höchsten Gipfel erreicht hatte, der Retter nahe. In einem von der Natur mit allen Reizen geschmückten und reich gesegneten Ländchen, am Fusse der Alpen, wo die grünen Fluthen der Rhone sich von den spiegelhellen Gewässern des Leman brausend lostrennen, erwuchs der Mann schlichten Sinnes, der später, wiewohl vielfach verkannt, der rüstigste Kämpfer für Recht und Licht geworden. Was dieser Mann gefehlt, welche Irrwege ein anderer ihm verwandter Genius durchwandert, der etwas später das Licht der Welt erblickte, wo der Seinestrom mit dem Ocean sich vermählt, das haben wir hier nicht zu untersuchen. So viel steht fest: was irgend an Empfindung, was an wahrer Sympathie für die wechselnden Erscheinungen der Natur, so wie für ihre bleibenden Gestaltungen jenes Zeitalter durchzog, das hat der Philosoph J. J. Rousseau in seinen Romanen, der Dichter Bernardin de St. Pierre in seinen „Studien" und „Harmonie der Natur" mit Beredsamkeit und Wärme niedergelegt; so wie der Sinn für das Einfache und Wahre sich andererseits in den Tondichtungen eines Gretry, Dalayrac und Méhul aussprach. So fand denn jenes neuerwachte Verlangen nach Wahrheit, jener Wunsch und jenes Bedürfniss einer Rückkehr zur Natur seinen Ausdruck und seine Befriedigung in den verwandten Künsten der Rede und der Töne, und die Kunst der Farben, die Kunst der Landschaftsmalerei blieb zunächst unberührt davon. Hierauf folgten stürmische, dieser Kunstgattung mehr als jeder andern ungünstige Zeiten. Die französische Jugend hatte ganz andere Dinge zu thun, als im Mondschein zu träumen, sich sinnend im Waldesdunkel zu ergehen, oder beim Gemurmel eines Baches elegischen Stimmungen nachzuhängen. Wohl fanden auch diese Stimmungen ihre Vertreter in Parny's und Millevoye's harmonischen, von sanfter Wehmuth durchhauchten Versen. Wofern aber die Maler der Republik und des Kaiserreichs die Sonne auf- oder untergehen liessen, so war es nicht über stillen Thälern oder grünen Wiesen, sondern über blutgerötheten Schlachtfeldern. Zwar fehlte es der David'schen Zeit und Schule keineswegs ganz an Landschaftsmalern; die Namen Valenciennes, Bruandet, van der Burch, J. V. Bertin, Bidauld, Duperreux, Boguet und Andere hatten zu ihrer Zeit Geltung; allein ihre Werke, grösstentheils geistlose Abschriften bestimmter Gegenden, oder aber, — wie es die der früheren Unnatur schnurstracks entgegengesetzte Convenienz mit sich brachte, — sogenannte heroische Landschaften, wo die Staffage und das sich daran knüpfende Interesse gewöhnlich die Hauptsache, das Landschaftliche aber, der Schauplatz grosser Ereignisse, oder der Wohnsitz von Göttern und Helden, ohne einen Hauch von Begeisterung und Weihe, nach hergebrachten und überlieferten Vorschriften zusammengestellt war; — ihre Werke, sage ich, und ihre Namen sind heutzutage fast gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen. Die Restauration hatte unter andern vortrefflichen Absichten auch den Wunsch, die Landschaftsmalerei zu heben, und die Regierung Ludwig XVIII. setzte daher einen besonderen Preis aus, zur Aufmunterung junger Talente und zur Belohnung preiswürdiger Leistungen auf diesem Felde. Wie viel dadurch gefördert worden, weilen wir nicht untersuchen, sicher aber ist, dass sich die Landschaftsmalerei nur langsam und mit Mühe den hemmenden Einflüssen zu entziehen wusste, dass selbst die Rückkehr zur Natur, wie sie sich in Rémond's und Coignet's Werken nicht verkennen lässt, uns im Einzelnen getreu und geistreich behandelte, aber kalt gefühlte und wiedergegebene Studien gebracht hat; während Michallon und seine Schule in ihren grossen und reichen Compositionen, bei ermüdender Einförmigkeit der Behandlung, das Interesse des Ganzen in dem Uebermaass von Details ersticken, ausserdem aber, wie die älteren Künstler alle, an der den geistigen Erzeugnissen jener Zeit eigenen Leere, Nüchternheit und Bedeutungslosigkeit leiden. — Es war unserer Zeit vorbehalten, die am Ende des 18. Jahrhunderts einzeln auftauchenden Ideen zum allgemeinen Bewusstsein zu bringen, und so die oben schon angedeutete durchgreifende Bewegung und gründliche Erneuerung in den Gebieten der Dichtung, Literatur und Kunst herbeizuführen, wodurch in allen Dingen der Natur wieder ihr volles Recht eingeräumt, und so auf dem Wege der Reflexion dasselbe wenigstens angestrebt, wenn auch sehr unvollkommen erreicht wurde, was früher das unmittelbare Resultat einer noch unverdorbenen, jugendlichen Naturanschauung gewesen war. Die Anfänge des neuen Lebens, das später alle Adern der Landschaftsmalerei durchdrang, gehen bis 1822 zurück; in diesem Jahre nämlich stellte, zu gleicher Zeit mit E. Delacroix' Dante und Virgil in der Unterwelt, R. P. Bonington aus London, der in Paris seine Studien gemacht, zwei Aquarelle aus, Ansichten aus der Normandie vorstellend, welche durch ihre Kühnheit, durch die erstaunliche Frische und Wahrheit der Auffassung und durch die prachtvolle Farbe, einen lebhaften Eindruck, besonders auf die junge Künstlerwelt, machten und gar Viele zur Nacheiferung anspornten. In demselben Jahre trat auch Th. Gudin, der Studiengenosse Bonington's, mit fünf Seestücken auf, zu gleicher Zeit seinen Beruf und die später entwickelte Fruchtbarkeit ankündigend; eben so Aligny, der den klassischen Styl wieder zu Ehren bringen sollte, indem er bewies, dass Strenge der Formen nicht unvereinbar sei mit Wahrheit und mit Wärme der Empfindung. Ein Zeitgenosse von diesen ist André Giroux. Im Jahre 1827 erscheint zum Erstenmale Corot und P. Huet; 1831 Ph. Rousseau und P. Marilhat, dessen leider zu früh erfolgter Tod der glänzendsten Laufbahn ein Ende gemacht hat, die vielleicht, mit alleiniger Ausnahme Rottmann's, ein Landschaftsmaler unseres Jahrhunderts durchlaufen. Das unschätzbare Verdienst dieses Künstlers ist: bei der grössten Wahrheit, durchaus poetisch und vollkommen selbständig und neu zu sein, d. h. keinem Vorgänger zu gleichen; und dies gilt sowohl von seinen ersten Bildern, die die Natur seiner Heimath, der südlich schönen Auvergne, wiedergeben, als von seinen spätern, worin er den Charakter und die Farbenpracht des Orients in den landschaftlichen Formen nicht minder, als in der Tracht und der Physionomie der Bewohner mit hinreissendem Zauber auf die Leinwand gebannt hat. Der Salon von 1833 endlich führte J. Dupré und L. Cabat ein, und mit ihnen die letzten Meister, die der neuen Schule der Landschaftsmaler als Vorbilder gedient.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen, welche ich zum Verständniss des gegenwärtigen Zustandes der französischen Landschaftsmalerei für nothwendig erachtete, die sich mir aber

unter der Hand, mehr als ich wünschte, ausgedehnt haben, gehe ich zur Besprechung der einzelnen Leistungen über, wie der Salon von 1850—51 sie gebracht hat, und knüpfe an den letztgenannten Namen, L. Cabat, an. Dieser Künstler hat, gleich bei seinem ersten Erscheinen, durch die schlichte Poesie seiner Darstellungen und durch seine meisterliche Behandlung, den lebhaftesten Beifall geerntet und sich zehn Jahre hindurch einer allgemeinen Anerkennung erfreut; ist seitdem aber, ich möchte sagen, durch die Laune der Tonangeber und den Wankelmuth der Menge, mehr als durch eigene Schuld, etwas in den Hintergrund getreten. Gleich den meisten empfänglichen und feinen Organisationen, ist Cabat durch die Vermittlung der alten Meister auf die Natur und deren Verständniss hingeführt worden. An dem Reiz der ländlichen Einfachheit und Anspruchlosigkeit seiner ersten Bilder hat Isaac Ostade mindestens eben so viel Antheil, als unmittelbare an der Quelle geschöpfte Beobachtung, so wie seine späteren, dem ernsten Styl angehörigen Landschaften nur zu deutliche Anklänge an Gaspar Poussin enthalten. Doch ist Cabat keinen Augenblick der blinde Nachbeter irgend eines Meisters oder einer Manier gewesen, vielmehr ist er durch den vertrauten Umgang mit der Natur, deren Geist ihm manches Geheimniss geoffenbart hat, immer mehr in der Wahrheit erstarkt. Eine Reise nach Italien und ein längerer Aufenthalt in diesem gelobten Lande hat in seinem künstlerischen Bewusstsein einen gewissen Zwiespalt und einen Kampf hervorgerufen, aus dem er zuletzt als Sieger getreten und der die französische Schule um einige landschaftliche Compositionen von hohem Styl bereichert hat. Doch gestehe ich, dass trotz diesen gelungenen Versuchen auf dem Gebiete der historischen Landschaft, trotz seinem lebhaften Gefühl für Adel der Formen, seiner reichen Erfindungsgabe und seinem feinen Geschmack, Cabat mir in den landschaftlichen Elementen seines Vaterlandes sich heimischer zu fühlen und freier zu bewegen scheint, und dass ihm eine helle Wiese der Normandie, ein belebter Meierhof, ein hochstämmiges Gehölz am Ufer eines sanftdahingleitenden Flusses, mit schöner blauer Ferne, die durch das geheimnissvolle Dunkel der Bäume zauberhaft durchschimmert, kurz dass ihm die ländliche und die idyllische Natur mehr als die strenge und erhabene zusagt. Solcher Naturgedichte hat C. auch dieses Jahr viere eingesandt, durch liebenswürdige Einfachheit, durch eine kräftige und dabei weiche Behandlung und durch Verständniss der Luftperspektive ausgezeichnet. Nur seine Färbung erreicht vielleicht nicht mehr die frühere Kraft, ermangelt aber nicht der Feinheit und der Harmonie. Ausserdem bemerkte man von diesem Meister eine sehr bedeutende Composition, Christus und die beiden Jünger auf dem Wege nach Emmaus, in einer reichen Landschaft von grossartigen Formen. — Im Gegensatz von Cabat hat C. Corot, von seinem ersten Auftreten an, mit alleiniger Ausnahme des Waldes von Fontainebleau, dieser unerschöpften Fundgrube der französischen Landschafter, fast nie andere als südliche, zumeist römische Natur dargestellt; und wenn jener Is. Ostade als seinen geistigen Taufpathen erkannt, so ist dieser von Claude Lorrain ausgegangen und zu diesem seinem Lieblinge immer und immer wieder zurückgekehrt. Corot ist, wie Claude, der Maler des Lichtes, der Luft, des Beweglichen und Wandelbaren in der Schöpfung. Die aufgehende Sonne, die die Nebel verscheucht und alle Geschöpfe zu neuem Leben weckt; die zum Untergang sich neigende, die den Himmel sanft röthet und die Wipfel der Bäume vergoldet; der Abendwind, der die Fläche des Sees leise kräuselt und mit den Blättern der Erle oder der zitternden Pappel spielt; das Feierliche der über den Wald hereinbrechenden Dämmerung; ein bei grauem Himmel schwermüthig durch die flache Gegend sich windender Fluss: — dies sind seine Gegenstände. Ihn rührt das verborgene, das harmlose, ungestörte Leben der Natur, die stille Feier des thauigen Morgens, die heilige Einsamkeit des dichtbelaubten Haines. Die heitern Spiele der Nymfen, Daphnis und Chloë, ein Schäfer mit der Schalmei, oder etwa ein betender Mönch, sind die einzigen Gestalten, die seine Landschaften beleben, in denen selten eine Spur menschlicher Wohnung und ländlicher Arbeiten an die gröberen Bedürfnisse, an die Unterjochung der Erde oder an das Aufhören des Standes der Unschuld erinnert; und diese Gestalten, meistens dem goldenen Zeitalter entnommen, athmen ein so freies, ätherisches Leben, ein so wonniges Gefühl des Daseins, dass dem Beschauer freudig zu Muthe wird. Dabei sind C.'s Compositionen höchst liebenswürdig und so zu sagen jungfräulich, seine Formen, besonders die der Bäume, anmuthig und weich gerundet, und alle seine Schöpfungen von lauterer Poesie und inniger Empfindung durchdrungen. Leider aber ist diesem Talente voll Aufrichtigkeit und Gewissenhaftigkeit die Gabe der Schärfe und Bestimmtheit, die allein dem Einzelnen seine Geltung und seinen Werth verleiht, fast gänzlich versagt. Seine Umrisse schweben im Nebel, seine Blätter sind häufig anzusehen wie Baumwollflöckchen; seinem Wasser fehlt es an Durchsichtigkeit, seiner Farbe an Frische; seine Figuren endlich sind über die Maassen formlos und schwach in der Zeichnung, — was jedoch, bei dem angedeuteten Charakter dieser Landschaften, ihrer Wirkung keinen Eintrag thut.

Aligny, dessen Verdienst oben schon angedeutet worden, hat nur leider, im Verlauf der Jahre immer mehr von der Styl-Idee verfolgt und auf Vereinfachung ausgehend, von dem Mannigfaltigen im Leben der Natur gar zu sehr abgesehen, die Einzelheiten mehr als billig vernachlässigt, und den Formen der Natur, um ihnen einen bestimmten Ausdruck zu leihen, nicht selten Gewalt angethan. Der Salon brachte von ihm nur ein Bild, „die Einsamkeit", eine Landschaft, fast nur aus Felsen bestehend und auch in der Färbung sehr eintönig.

Kein Bild von J. Dupré, der, obschon immer thätig, seit Jahren nicht auf dem Salon erschienen ist, giebt uns Gelegenheit, von diesem Meister der einfachen, flachen, nordischen Landschaft, im Sinne der grossen Holländer, zu sprechen. Sein Nachahmer, J. André, folgt ihm gewöhnlich nur in bescheidener Entfernung; lässt ihn aber manchmal auch seitwärts stehen, wenn es sich ereignet, dass der Meister in das Schwere und Klecksige verfällt.

Paul Flandrin, der Bruder des oben erwähnten Hippolyte Fl. und wie dieser aus der Ingres'schen Schule hervorgegangen, theilt auch die Mängel dieser Schule: es fehlt seinen Landschaften zumeist an jenem Leben, welches das Licht auf alles Erschaffene ausgiesst, an jener Betonung, die die Natur den Gegenständen giebt, und auch ihm kommt, während er den Begriff verfolgt, die Wahrheit, die schlichte, ungesuchte Wahrheit abhanden. Doch hat er seit einigen Jahren bedeutende Fortschritte gemacht: seine Felsen sind nicht mehr, wie sonst, eine sulzige, rosenrothe Masse; unter seine Bäume schleichen sich nicht mehr hochaufgeschossene Petersilienstengel ein; seine Farbe hat an Kraft und Frische gewonnen; und da er von jeher den Sinn für Adel und Eleganz der Formen gehabt, so gehören seine Landschaften immerhin zu den ausgezeichnetsten der jährlichen Ausstellungen. Flandrin, in der malerischen Behandlung von Corot ganz verschieden, trifft mit ihm in der Wahl seiner Darstellungen zusammen: seine Natur ist die ruhige, heitere, leidenschaftslose; seine landschaftlichen Compositionen sind Schäfer- und Hirtengedichte voll kindlicher Unschuld. Unter den fünf sehr kleinen, meist ovalen, Bildchen seiner Ausstellung zogen mich besonders an „die Ufer des Gardon" (ein Flüsschen im südlichen Frankreich), die der Künstler

sich zur Zeit Virgil's gedacht und mit Hirten bevölkert hat, die sich im Bogenschiessen üben; und das Seitenstück „der Hohlweg". —

Pierre Thuillier, der Zeitgenosse des ersten Neuerer auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, hat sich der Bewegung nicht mit ganzer Seele und ohne Rückhalt angeschlossen, vielmehr, als besonnener Eklektiker, eine Art Mittelweg zwischen der Strenge des Klassicismus und der Ungebundenheit der romantischen Richtung eingeschlagen. Bei geringer Phantasie und sehr mässiger Erfindungsgabe ist er dadurch zwar nicht in die eintönige Leere der Uebergangsperiode, wohl aber, von einer leidigen Fertigkeit der Hand verführt, in jene gedankenlose Gleichförmigkeit der Ausführung verfallen, der es an Spontaneität und deshalb auch an jedem Ausdruck gebricht. Th. hat Frankreich in allen Richtungen durchstreift, hat Algerien bereist, jahrelang in Italien und Sicilien verweilt und selbst Holland und Belgien besucht; hat viele Bilder an Ort und Stelle gemalt, und aus all' den genannten Ländern zahllose Studien, aber wenig neue Anschauungen mitgebracht, weil er überall sich selbst, d. h. seine angenommene und schon ausgebildete Manier in die Landschaft hineingetragen. Dieses Jahr hat Th. acht Landschaften, darunter mehrere von bedeutendem Umfang eingesandt, von denen allen im Einzelnen sich viel Rühmliches sagen lässt, besonders was die geschmackvolle, malerische Anordnung betrifft. Einem dieser Bilder namentlich, einer grossen, baumlosen „Haide", wo am Rand einer Pfütze, die den Mittelpunkt des Bildes einnimmt, drei geharnischte Ritter sich gelagert haben, während ein Trupp Bewaffneter auf dem Wege, der nach rechts sich verliert, dahinziehen, — fehlt es nicht an einer gewissen Grossheit der Formen und einer dem Gegenstande inwohnenden Poesie, wohl aber an Seele und an einfacher überzeugender Beredsamkeit. Die Bilder dieses Künstlers sind denn auch immer von der Kritik fast ganz übergangen oder mit unverdienter Geringschätzung behandelt worden; zum deutlichen Beweis, dass ein grosser und entschiedener Vorzug, und sollten sich auch die auffallendsten Mängel damit verbinden, mehr Theilnahme erregt, als der Verein zahlreicher Eigenschaften, denen der belebende Hauch, jenes geheimnissvolle Etwas fehlt, dass aus dem Kunstwerke heraus den Beschauer anmuthet, wie „ein Geist zum andern Geiste spricht".

(Fortsetzung folgt)

Das Portrait oder Bildniss.

Von **M. Unger.**

(Wir theilen unsern Lesern diesen Aufsatz als eine Probe aus einem demnächst erscheinenden Werke des Hrn. Verfassers mit, welches den Titel führen wird: „Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für Künstler und gebildete Kunstfreunde. Leipzig, Hermann Schultze. — Das Werk wird in zwei Hauptabschnitte zerfallen. In dem ersten wird nach einer Feststellung allgemein wissenschaftlicher Principien und der Erläuterung der Grundprincipien der Malerei die malerische Darstellung der höhern Realität behandelt: Portrait, Historienmalerei, Malerei religiöser Vorgänge. Der zweite betrachtet die Darstellung der niederen Realität: Genre-, Thier-, Landschaft- etc. Malerei.)

Wenn eine höhere Realität nur nach der in ihr gesteigerten Möglichkeit der Offenbarung des Geistes bestimmt wird, so nimmt vornehmlich die Darstellung des nackten menschlichen Körpers die höchste Stelle in der bildenden Kunst ein; denn in ihm ist der complicirteste Organismus mit allen seinen Consequenzen in einer Weise erkennbar, dass dem Künstler dadurch die instructivsten Mittel geboten sind, den Geist oder die Schönheit mit der reinsten Idee des in der Erscheinung enthaltenen Ausdrucks der Lebensfähigkeit zu offenbaren.

Aber nicht in jedem Theile des menschlichen Körpers ist die Offenbarung des Geistes in einem gleichen Grade deutlich, daher derjenige, wo dies vornehmlich der Fall, für das Studium des Künstlers am lehrreichsten ist, da jeder in der Darstellung desselben begangene Irrthum gegen die Formenconsequenz die Lebensfähigkeit vermöge dieser Deutlichkeit am bemerkbarsten beeinträchtigt.

Das menschliche Antlitz, welches von der geringsten geistigen Regung Kunde giebt, ist daher nicht nur als ein Haupttheil der künstlerischen Darstellung anzusehen, sondern die Art und Weise seiner Darstellung kann zugleich als eine allgemeine Basis gelten, wie die Erscheinung der niedern Realität, in welcher die Bedingungen ihres Lebens nicht so zu Tage liegen, zu betrachten sei, wenn ihr geistiger Inhalt zur Anschauung gebracht werden soll.

In der Malerei ist demzufolge das Portraitfach, welches sich ausschliesslich mit der Darstellung des menschlichen Antlitzes in einer Weise befasst, dass sie in die tiefsten Bedingungen des besondern Falles dringt, um in der Consequenz der Individualität das Leben zu veranschaulichen, eine Sache von der grössten Wichtigkeit, da hier der Offenbarung der Naturidee der speciellste Ausdruck zum Grunde liegt, der in der Kunst sich selbst in dem weniger gebildeten Auge einer scharfen Controle preisgiebt.

Das Charakteristische und der Ausdruck eines Bildnisses.

Da die Individualität der Erscheinung nichts Anderes ist als der durch bestimmte Bedingungen (VII.) hervorgegangene Ausdruck der modificirten allgemeinen Lebensgesetze in der Ursubstanz, so sind in einem Bildnisse die Consequenzen des besondern Falls auch demgemäss aufzufassen, wozu die Erkenntniss der in der darzustellenden Erscheinung enthaltenen Idee des Lebendigen erforderlich ist. Trotz der äusserlichen Beschränkung im Bildnissfache ist dem Bildner ein weites Bereich der Auffassung eröffnet, mit freier Willenskraft zu verfahren; denn diese Modification erstreckt sich in alle Theile der Erscheinung, welche die Eigenschaften derselben ausmachen, wovon der Styl nur immer bestimmte Kategorien wählt und organisch zusammenstellt, den Sinn der Lebensgesetze in dem Schönen zu veranschaulichen.

Durch diejenigen Modificationen des besondern Falles, welche vornehmlich als eigenthümlich in die Augen springen, macht sich derselbe von andern leicht unterscheidbar; sie bilden die auffallendsten Merkmale des Charakteristischen, welches zugleich die Bedingungen der Aehnlichkeit in sich begreift. Es geht hieraus hervor, dass schon ein geringer Grad einer künstlerischen Bildung hinreichend ist, den oberflächlichen Bedingungen des Charakteristischen und der Aehnlichkeit zu genügen, wodurch es sich erklärt, weshalb Neulinge in der Kunst die Züge einer darzustellenden Persönlichkeit oft treffender auffassen, als wahre Künstler, die, nach der Erreichung des so weit gesteckten umfassenden Kunstziels strebend, leicht den Irrungen preisgegeben sind, die, so unerheblich sie für das Wesentlichere sind, eine Differenz in dem Oberflächlichen herausstellen, mit denen es Jene fast ausschliesslich zu thun haben.

Das Charakteristische, als Inbegriff derjenigen Modificationen, welche die Individualität ihrer tiefern Bedeutung nach von einer andern unterscheidbar macht, erheischt bei dem Zwecke seiner kunstgerechten Darstellung eine hohe Meisterschaft. Sie, die immer auf das Wesentliche, Geistige oder Schöne gerichtet ist, kann auf jene oberflächlichen Merkmale des Charakteristischen

und der Aehnlichkeit nicht jenen Nachdruck legen, der in seiner Uebertreibung so leicht zur Caricatur führt. In einer gewissen ruhigen Zuständlichkeit des Nachzubildenden erblickt sie das erspriesslichste Feld, die Consequenzen der Erscheinung bis in ihre tiefste Tiefe zu verfolgen, um den geistigen Fonds derselben zu gewinnen, dessen Grad durch den der Lebensfähigkeit bedingt ist, die jedem organischen Theile im Einklang mit dem Ganzen innewohnen muss.

Der Ausdruck einer solchen Lebensfähigkeit, mit der Festhaltung der Consequenzen des besondern Falles (der Individualität), ist es daher vornehmlich, wonach das Streben des Bildnissmalers gerichtet sein muss. Nur so stellt sich der Charakter als ein natürliches Ergebniss heraus, zu dem jeder Theil der Erscheinung, nach Maassgabe seiner natürlichen Kraft, beizusteuern hat, um endlich den Gesammtfonds der Lebensbedingungen zu gewinnen, in deren consequenter Auffassung erst das geistige Element zu Tage tritt. Der Ausdruck eines gewissen Affectes wird mit dem der Lebensfähigkeit in der bildenden Kunst leicht verwechselt, und aus Mangel an tieferer Erkenntniss, oft höher angeschlagen, als der letztere, weil er dem Charakter eine bestimmte Richtung giebt, mit der man vermeint ihn selbst zu haben. Genauer betrachtet ist dies aber weiter nichts, als eine gesteigerte Thätigkeit gewisser Theile, deren Zuständlichkeit sich leicht in Regeln fassen lässt, welche den Affect als solchen bezeichnen, aber nicht den Lebensprocess in seiner umfassenden Bedeutung selbst geben. Er verhindert die zur Gewinnung der wahren Lebensfähigkeit so nothwendige Sammlung, führt zur Abstraction, und ist deshalb besonders in der Portraitmalerei unstatthaft, die das einzelne Individuum seiner idealen Allgemeinheit nach aufzufassen hat.

Der Ausdruck des Lebendigen im Allgemeinen, seiner malerischen Wirkung nach.

Auch die Lebendigkeit hat ihren bestimmten Grad; er ist nur in den feinsten Meisterwerken enthalten, die deshalb in der Nähe von Bildern einer gesteigerten Wirkung leicht verkannt werden, weil man das Lebhafte von dem Lebendigen, den innern Bedingungen nach, nur selten zu unterscheiden weiss. Dies besonders ist der Grund, dass Kunstwerke, welche die grösste Wahrscheinlichkeit in sich schliessen, dass sie von der Hand des Leonardo da Vinci herrühren, meistens von solchen bezweifelt werden, die nicht vermögend sind in die feinern ursächlichen Bedingungen der Lebensfähigkeit einzugehen.

Der vor der Hand vermisste Lebensfonds, der diesen Zweifel so leicht veranlasst durch einen geringern Grad der Wirkung, ist oft ein bestärkendes Kriterium der Echtheit, die nur der zu ergründen vermag, welcher auf praktischem Wege die artistischen Ursachen einer natürlich ruhigen Totalwirkung kennen gelernt hat. Wenn derartige Werke in der Nähe wirksamer Meisterbilder vorläufig gedrückt erscheinen, so muss es als voreilig bezeichnet werden, wenn man daraus den Schluss der Unechtheit ziehen will.

Abgesehen davon, dass die in der Münchner Gallerie dem Leonardo zugeschriebenen Werke echt oder unecht sind, zeugt diese Bestimmung von bedeutend mehr Geist und Einsicht, als die dem entgegengesetzte Behauptung; denn nur dem einsichtsvollen und erfahrenen Kunstkenner wird der Umstand nicht entgehen, dass man den Lebensfonds der in der Nähe befindlichen andern bedeutenden Meisterbilder lange erschöpft hat, während dieser, noch in stillem Wachsthum begriffen, von einer Tiefe Zeugniss giebt, die weder bei Luini noch bei Melzi in solchem Grade zu finden. Es ist hierbei vornehmlich in Betracht zu ziehen, dass die Wucht des Lebensfonds mit der Grösse seiner Basis wächst, und daher der Empfindung nach weniger wahrgenommen wird. Die Concentration eines bedeutend geringern auf einzelne Spitzen ist freilich eindringlicher, aber deshalb nicht höher anzuschlagen. (Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

Ueber die Gründung der christlich-archäologischen Kunstsammlung bei der Universität zu Berlin und das Verhältniss der christlichen zu den klassischen Alterthümern. Ein Vortrag, gehalten in der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Berlin am 2. Oct. 1850, von Dr. Ferdinand Piper. — Berlin 1851. Verlag von Wiegandt und Grieben. — 8°. 32 Stn.

Der erste Theil des Vortrags giebt von der Bildung und dem Zweck der Sammlung Rechenschaft. Dieselbe hat die Bestimmung, aus dem gesammten Gebiet der christlichen Kunst Copieen aufzustellen, so weit die gleichfalls erstrebten Originaldenkmäler nicht erreichbar sind. Die Grenze jenes Gebiets ist dahin abgesteckt, dass es die Zeit vom ersten Beginn christlicher Kunst bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts umfassen soll, wo die Kunst beginnt, das Christenthum nicht mehr zur ausschliesslichen Grundlage zu haben. Doch kann hier, wie es sich von selbst versteht, von einer scharfen Begrenzung nicht die Rede sein.

Was die Art der Denkmäler betrifft, so werden sie grösstentheils der Skulptur und Malerei angehören, jene in Abgüssen oder Abbildungen, diese in Copieen oder Durchzeichnungen, welche Mittel allein auch für die in der christlichen Kunst so wichtige Architektur zu Gebote stehen werden, falls nicht die Gunst der Umstände wünschenswerthe architektonische Modelle gewährt.

Durchaus unbegrenzt soll die Zusammentragung sein in Bezug auf die Völkerschaften, denen die Kunsterzeugnisse angehören, denn der Zweck der Sammlung ist, den christlichen Gehalt der Kunstdenkmäler zusammenzubringen und ein bisher fast ganz brach gelegenes Feld in der Theologie, die Kunstdenkmäler für die Wissenschaft eben so zu verwerthen, wie es schon immer mit den Handschriften geschehen, anbauen zu helfen. Dass einer solchen Thätigkeit Vorschub geleistet wird, wenn sie schon in den Bereich des Universitätsunterrichts gezogen wird, liegt auf der Hand. Die Theologie will sich fortan für das Studium des Lebens und der Lehre der alten Christen ihre Museen bilden, wie dergleichen für das Studium des klassischen Alterthums auf vielen Universitäten wie z. B. Bonn, Greifswald, Kiel, Göttingen, Leipzig etc. längst bestehen.

Die also auf die Hebung des Kunstschatzes zu verwendende Arbeit, hofft der Verf. werde in ihren Resultaten dazu wirken, dass die christlichen Kunstvorstellungen dem Volke zu Gute kommen. Dem christlichen Leben entsprungen können sie auf dasselbe wieder zurückwirken. Der Verf. führt näher aus, wie sehr von Bildern zu lernen recht eigentlich das Talent der Jugend und des Volkes sei und deutet auch auf den Nutzen einer Geschichte der christlichen Kunstideen, wie sie an einem christlichen Museum zu Tage kommt, für die Künstler hin.

Die zweite Abtheilung des Vortrags bespricht das Verhältniss der christlichen zu den klassischen Alterthümern. Der Verf. charakterisirt zuvörderst die äusserliche und innerliche Berührung, welche die heidnischen und christlichen Denkmäler

in dem weiten Grenzgebiete haben, welches vom Beginn des christlichen Zeitalters bis über den Fall des abendländischen Kaiserthums hinausreicht. Dann aber wird ausführlicher nachgewiesen, wie in klassischen Denkmälern sich eine Richtung auf das Christenthum zeigt, so wie umgekehrt in christlichen Monumenten eine Richtung auf die Antike. Ersteres besonders in der Ahnung von Einem Gott und der Unsterblichkeit, Letzteres in der Darstellung der Naturgottheiten in der christlichen Kunst, von denen Hr. P. schliesslich einen Ueberblick giebt. **F. E.**

Zeitung.

Brüssel, im August. Der Kupferstecher Calamatta (gegenwärtig Director der hiesigen Kupferstecherschule) hat ein Werk unternommen, welches zu gleicher Zeit die Notabilitäten der belgischen Geschichte, wie die der Künste und Wissenschaften des Landes, in ihren Portraits vorführen wird. Das Ganze wird aus zwei Serien, jede zu zwölf Bildnissen, bestehen. Das erste Heft enthält das Portrait van Dyck's, von ihm selbst gemalt und von Demannez gestochen, und das des Kaiser Karl V in seinem Mannesalter, nach Tizian von Morelli nachgebildet.

Rom, im Juli. Die päpstliche Akademie der Archäologie hat in ihrer letzten Sitzung den preussischen Geschäftsträger A. v. Reumont und den französischen Philologen Ampère zu correspondirenden Mitgliedern ernannt.

Madrid, im Juli. Der Bildhauer Vilches hat das Modell der Statue des Herzogs v. Valencia (Narvaez) vollendet und es in seiner Werkstatt (im Erdgeschoss des königlichen Theaters) ausgestellt.

Novitätenschau.

L'Artiste. Revue de Paris. 1851. Erstes Maiheft. — Anatole de Montaiglon: La vierge au coussin vert), jenes Madonnenbild im Museum des Louvre von And. Solario), Stahlstich von L. Butavand. Unter den Abbildungen sind zwei gute landschaftliche Darstellungen von dem diesjährigen Salon, gemalt von L. Cheret und Chintreuil und von G. de Lafage und F. Lefmann lithographirt.

Zweites Maiheft. — Ed. Fétis: Adrian van der Meulen, eine Biographie dieses Künstlers. — Th. Gautier: Salon von 1851, die Vertheilung der Preise. — Armand Barthel: Beschreibung des Bücherrepositoriums von Clésinger für die Londoner Ausstellung. — G. Vile: Salon von 1851. Architektur. Unter den Gravüren eine Radirung von Jules Duvaux: die Schlacht bei Waterloo, vom diesjährigen Salon.

Kunstvereine.

Aus dem Generalbericht des **Rheinischen** Kunstvereines für das Jahr 1850.

(Schluss.)

6. Von dem Verein in **Mannheim.**

a. Für bleibendes Eigenthum: Verschiedene Kupfer und Stahlstiche 40 Fl.

b. Für die Verloosung: Eine Stall-Scene, von Fried. Voltz in München. — Der Klosterhof in Maulbronn, von Neher in München. — Pferde im Stall, von F. Adam in München. — Die Gimpergenmühle, von Heinr. Dollwig in München. — Parthie aus der Romsau, von Heinr. Bürkel in München. — Frau eines Fischers von Sorrent, von Hofmaler Th. Weller in Mannheim. — Das Innere der Dominikanerkirche in Antwerpen, von Wilh. Dünckel in Mannheim. — Novize der barmherzigen Schwestern, von Hofmaler Götzenberger in Mannheim, zusammen 1672 Fl.

c. Für das Vereinsblatt: Stahlstich nach Wyngardt, von Sagert in Berlin 1925 Fl.

d. Für Privatbesitz: Germania, Glasgemälde von F. Bührlen in Nürnberg. — Winterlandschaft, von Weckbaecher in Mainz, zusammen 138 Fl., Summa 3775 Fl.

7. Von dem Verein in **Stuttgart.**

a. Für die Verloosung: Der Friedensengel, von J. G. Bachner in Stuttgart. — Hafenparthie von Hamburg, von C. Adloff in Düsseldorf. — Ansicht bei Brages, von P. Verdon in Löwen. — Waldlandschaft, Abendstimmung, von Const. Schmidt in Düsseldorf. — Ein Kuhstall, von Fr. Veltz in München. — Parthie bei Urach, von J. Mall in Stuttgart. — Aussicht vom Merkuriusberg bei Baden-Baden, von H. Herdtle in Stuttgart. — Das Tübinger Thor in Reutlingen, von Fried. Pfeifer in Stuttgart. — Häusliche Scene aus Albona in Istrien, von Kaltenmoser in München. — Madonna di Sisto, Glasgemälde nach Raphael, von Fr. Scheerr in Stuttgart. — Die Trauer der Juden um Jerusalem, Glasgemälde nach Bendemann, von C. J. Wetzel in Stuttgart. — Parthie am Chiemsee, Morgenlandschaft, von C. Ebert in München. — Dorfparthie mit einer Kirche, von Chr. Schwarz in Stuttgart. — Gegend an der Donau unterhalb Passau, von E. Emminger in Biberach. — Winterlandschaft, von H. Herdtle in Stuttgart. — Christus heilet die Kranken, von Jacob Grünewald in Stuttgart. — Das Schulzeugniss, von Th. Widmayer in Stuttgart. — Hero und Leander, Gruppe in Gyps von C. Kopp in Stuttgart. — Scene aus dem schwäbischen Bauernkriege, von Fr. Maulbetsch in München. — Landschaft mit einem Bergschloss, von L. Hartmann in Stuttgart. — Hagar und Ismael in der Wüste, von C. Schmidt in Stuttgart. — Christus, der Ueberwinder der Sünde, Statuette in Gyps von C. Kopp in Stuttgart, zusammen 4282 Fl.

b. Für das Vereinsblatt: Das erste Erntefest nach dem dreissigjährigen Kriege, Lithographie nach Kreling, von Wölflin in München 1200 Fl.

c. Für Privatbesitz: Die Aufwascherin, von P. Hasenert in Antwerpen. — Die Wildprethändlerie, von Colibran in Antwerpen. — Der lustige Mann, von F. Cautaerts in Brüssel. — Constanz bei Sonnenuntergang, von Fr. Thuran in München. — Sammelplatz bei einer Wildschweinjagd am Sheri Lackrab hinter Tanger, von Ed. Wedick in Magdeburg. — Eine Kopf-Studie, von Flaxland in Strassburg. — Maurische Ruine in Spanien, von Wodick in Magdeburg. — Eetue, Aquarelle von Eegel in Rödelheim. — Alte Frau, Aquarelle von demselben. — Winterlandschaft an der Iller bei Ulm, von Fried. Salzer in München. — Eine arabische Familie auf der Reise, von J. Molnár in Stuttgart, zusammen 2052 Fl. 20 Kr., Summa 7534 Fl. 20 Kr.

Der Gesammtaufwand der Vereine für Ankäufe von Kunstwerken und Vereinsblättern beläuft sich somit auf 25,031 Fl. 40 Kr. — Der Aufwand für die Kosten der Ausstellungen beträgt 2209 Fl. 11 Kr., wovon jeden Verein 315 Fl. 36 Kr. getroffen hat.

Im Jahr 1851 erfolgen die Ausstellungen in folgender Weise:

Strassburg, Mainz, Darmstadt, Mannheim, Stuttgart, Carlsruhe, Freiburg.

Das Central-Comité wird sich in Stuttgart versammeln. — Herr Professor Felsing in Darmstadt, welchem das Central-Comité für seine unermüdetes Wirken den gebührenden Dank votirte, hat auch für das nächste Jahr die einstimmige Wahl zum Vorsitzenden des Rheinischen Vereins angenommen.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.





Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 33. Sonnabend, den 16. August. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt
von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

I.

Die Kunst-Akademie zu Berlin
nach ihrer Verfassung und den Vorschlägen zur Umgestaltung der letzteren bis zum Jahre 1848.

7. Reformpläne von 1844 bis 1846.

Das Reglement für die Akademie, wie es seit dem 26. Januar 1790 bestand, war auf Antrag der Akademie im Mai 1837 noch einmal in einer für die nächste Zeit ausreichenden Anzahl in so weit unverändert abgedruckt worden, als nur aufmerksam gemacht wurde, Bedacht zu nehmen, die neu entwickelten Einrichtungen in angemessener Bearbeitung darzustellen.

Im Jahre 1844 trat indess die dringende Nothwendigkeit einer Reform auf's Neue hervor. Zunächst reichte der akademische Senat, im Juli des genannten Jahres, den Entwurf eines revidirten Reglements beim Ministerium ein. Dieser Entwurf, der im Wesentlichen das Reglement von 1790 zu Grunde legte, fand jedoch keinen besonderen Beifall. Vielmehr wurde in deshalb angesetzten Conferenzen mit mehreren der einsichtigsten Künstler ein Plan zu einer umfassenden Reform ausgearbeitet, dessen Grundzüge folgende waren:

1. Abtrennung der musikalischen Sektion, so dass die Akademie rein eine „Akademie der bildenden Künste" würde, und die Einrichtung einer besonderen „Akademie der Tonkunst" vorbehalten blieb.

2. Abtrennung auch der allgemeinen Zeichnenschule und der Kunst- und Gewerkschule. An die Spitze einer jeden von ihnen wäre ein besonderer Dirigent zu stellen, welcher indess der höheren Aufsicht und Leitung des General-Direktors der Akademie unterworfen bliebe.

3. Der akademische Unterricht zerfiel in drei Hauptabtheilungen:

a. Unterricht für Maler, Bildhauer und Schüler verwandter Kunstfächer;

b. für Architekten;

c. der allgemein wissenschaftliche Unterricht.

Die beiden ersten Abtheilungen unter besonderen Unterrichts-Inspectoren oder Abtheilungs-Dirigenten.

4. Die Unterrichtsgegenstände der ersten Abtheilung: Zeichnen und Modelliren, Anatomie, Proportion, Perspective und Schattenconstruction, Landschaft- und Thierzeichnen. Ferner: Modelliren und Malen nach dem Leben in zwei Klassen. — Mal-Klassen, Unterrichts-Ateliers. Als Beispiel wurde hierbei Petersburg angeführt, wo dergleichen Ateliers in ziemlich ausgedehntem Maassstabe für Bildhauerei und die verschiedenen Fächer der Malerei existiren.

5. Unterrichtsgegenstände der zweiten Abtheilung: Constructions- und Formenlehre, Composition architektonischer Dekoration, Entwerfen der Gebäude. Als Vorstufen: architektonisches Zeichnen, Lehre von den vorzüglichsten Bausystemen.

6. Der allgemein wissenschaftliche Unterricht umfasste: Kunstgeschichte, Mythologie, Literatur und allgemeine Geschichte. Lebendige Einführung in die Hauptwerke unserer Literatur.

7. Die Bibliothek und Kupferstichsammlung der Akademie bildete das nothwendige Ergänzungsmittel des akademischen Unterrichts. Ein Bibliothekar sei zu ernennen. Lesebibliothek für die Schüler.

8. Die Prämien und Auszeichnungen anlangend, so sollten künftig Medaillen nur an die Schüler der Kunst- und Gewerkschule vertheilt werden. Den Schülern der Akademie werden zuerkannt: zunächst: Kupfer- und literarische Werke, so wie Geldunterstützungen; sodann: Theilnahme an öffentlichen Arbeiten; endlich: Reisestipendien (ohne eigentliche vorgängige Concurrenz).

9. Die Schüler zahlten bestimmte Schul- oder Honorariengelder.

10. Der Sekretär, dem die Sorge für Aufrechthaltung des Geschäftsganges zu übertragen, führte über die Schüler ein vollständiges Album. Alle drei Jahre werde an das Ministerium berichtet.

11. An der Spitze sollte ein General-Direktor, resp. Direktor stehen.

12. Dem General-Direktor aber der akademische Senat zur Seite sein und mindestens zwölf feste und vier andere Mitglieder zählen, welche letztere, alle zwei Jahre wechselnd ausscheidend, von dem Corpus der „Mitglieder der Akademie" in Vorschlag gebracht würden.

13. Die Anzahl der ordentlichen, einheimischen Mitglieder durfte die Zahl fünfzig nicht überschreiten. (Später wurde statt dessen eine unbeschränkte Zahl angenommen.) Ausserdem ernennt die Akademie ordentliche auswärtige, ausserordentliche und Ehrenmitglieder und ertheilt an Handwerker das Prädikat akademischer Künstler oder akademischer Kunsthandwerker (mit specieller Bezeichnung des betreffenden Handwerks.)

14. Die Einrichtung der grossen Kunstausstellungen und die Berathung über die Verwendung der Ausstellungseinnahme lag dem Senate gemeinschaftlich mit einem von den ordentlichen, einheimischen Mitgliedern gewählten Ausschusse ob.

Ehe nun aber an die weitere Ausführung dieser Pläne gegangen wurde, hielt man eine möglichst umfassende Kenntnissnahme von dem, was auf diesem Gebiete andere Orte und Länder aufzuweisen haben, für erforderlich. Hr. Kugler wurde zu diesem Behuf beauftragt, diejenigen Orte in Deutschland, Belgien und Frankreich, die sich durch ein besonders reges Kunstleben auszeichnen, zu besuchen und über das daselbst in Erfahrung Gebrachte zu berichten. Er legte nach seiner Rückkehr dem Minister Eichhorn einen ausführlichen Bericht vor, dem zugleich Bemerkungen über die entsprechenden Verhältnisse in Italien und England, so viel sich davon beschaffen liessen, und weitere Vorschläge über die Neugestaltung der heimischen Verhältnisse beigefügt waren. Der das Ausland betreffende Theil dieses Berichts ist in Hrn. Kugler's Brochüre: „Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien, nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England“, Berlin 1846, gedruckt; wir können hier nur auf den Inhalt derselben verweisen.

In den schliesslichen Vorschlägen dieses Berichts wurde u. A. auf's Neue die Wichtigkeit der Einrichtung akademischer Ateliers hervorgehoben. „Wenn man in Paris (so heisst es dort) noch bei der sehr alten Verfassung beharrt und in der Ecole des beaux arts den jungen Künstlern nur sehr mässigen Hülfs-Unterricht ertheilt, so zeigt sich der Erfolg in dem auffallenden Mangel an Haltung, der den Richtungen der französischen Kunst beiwohnt und bei anderweitig fördernden Verhältnissen doch nur durch das ausserordentliche Genie wahrhaft überwunden wird. Dagegen erfreut sich die Düsseldorfer Akademie, die mit solcher Einrichtung zuerst aufgetreten, noch eines fort und fort gesteigerten Besuches, obgleich die Begeisterung für die Werke der dortigen Schule im Publikum so merklich abgenommen hat; schon das äussere Bedürfniss, dem bis jetzt in Betreff der Malerei nirgends auf so befriedigende Weise entgegengekommen wird, treibt die deutschen (und auch fremde) Kunstschüler vorzugsweise dorthin. Die Akademieen von Antwerpen und von München haben dieselbe Einrichtung als die unumgänglich nothwendige anerkannt und streben mit allen Kräften dahin, sie auf möglichst umfassende Weise in's Leben zu führen. Kleinere Anstalten, wie z. B. das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M., befolgen dasselbe Princip“. (Auch bei der Akademie zu Dresden ist dies der Fall.)

Bei dem vielbesprochenen und höchst streitigen Wesen der akademischen Concurrenzen wird es ferner nicht überflüssig sein, hier noch Dasjenige vollständig folgen zu lassen, was Hr. Kugler unter den ebengenannten Vorschlägen über diesen Punkt vorlegt.

„Es wird zweckmässig und vortheilhaft sein“ — so sagt er — „denjenigen, der die Schule auf ausgezeichnete Weise absolvirt hat und von dem wahrhaft bedeutende Leistungen zu erwarten sind, auf eine angemessen fördernde Weise in die Stellung des selbständigen Künstlers hinüberzuführen. Hierzu dient bis jetzt allein das, zumal bei unsern Verhältnissen sehr ungenügende Mittel der Concurrenz um ein Reise-Stipendium, welches letztere dem Sieger unter bestimmten Vorschriften auf die Zeit von drei Jahren ertheilt wird. Es haben sich gegen diese Einrichtung bereits so gegründete Bedenken erhoben, dass es in der That angemessen scheint, sie vollständig aufzuheben, wie auch diese Ansicht bei den Conferenzen wegen der Reform der Academieen einstimmig angenommen ist. Die bisher bei uns, wie an den meisten andern Orten befolgte Einrichtung ist in der Kürze die, dass die Concurrenten nach vorangegangener vorläufiger Prüfung, ein besonderes Sujet zur künstlerischen Bearbeitung empfangen, welches an demselben Tage, an dem es gegeben ist, als Skizze bearbeitet werden muss; genau nach dieser Skizze, wenigstens ohne alle wesentlichen Abweichungen davon, müssen sie sodann die Arbeit selbst in vorgeschriebenen Maassen, innerhalb eines bestimmten Termins und in gänzlicher Abgeschiedenheit ausarbeiten. Man will versichert sein, dass die Concurrenten ohne irgend welche Beihülfe arbeiten und man will dem einen keine günstigeren Bedingungen geben, als dem andern; aber man verlangt zugleich eine Arbeit, die nicht etwa blos die durchgebildete Fähigkeit zur Naturauffassung darlegen, die vielmehr zugleich von der innern künstlerischen Schöpfungskraft ein hinreichendes Zeugniss abgeben soll, und doch sieht man hiebei eigentlich von Allem ab, was zur Belebung des Gegenstandes, zur Entwickelung und Ausbildung desselben im innern Gemüthe des Künstlers vorgehen muss; man schliesst alle Rücksicht auf die künstlerische Individualität aus, deren eigenthümlichen Gesetzen gemäss doch unter allen Umständen das wahre Kunstwerk erzeugt wird. Darum finden sich bei uns so selten echte künstlerische Naturen, die sich diesen fesselnden Bedingungen unterziehen; darum treten zumeist so ungenügende Talente ein, darum ergiebt es sich so oft, dass der Preis an solche vertheilt wird, denen doch keinesweges absolute Kunstbefähigung und wahrhafte Vollendung im Betreff der künstlerischen Studien beiwohnt. Und nun begeben sich diese, unsicher in der künstlerischen Auffassung überhaupt und unsicher in ihrem eigenen Wollen und Können, auf die Reise, werden durch die Ueberfülle der verschiedenartigsten Werke, die ihnen hier entgegentreten, nur noch verworrener, als sie es schon sind und kehren begreiflicher Weise nicht als Meister heim. Die grossen Summen, die bei uns zu diesem Behufe verwandt sind, haben nur sehr geringfügige Früchte getragen, und zugleich hat es ein eigenes Missgeschick gewollt, dass die weniger besten unter unsern Concurrenten entweder früh verstorben oder im Auslande ansässig geblieben sind.

Wir haben die Einrichtung der Concurrenzen aus Frankreich überkommen; aber sie steht dort, so wenig sie in ihrem innersten Princip auch unter den besten Verhältnissen mit dem wahren Kunstgefühl vereinbar ist, doch in Beziehung zum Leben und zur Kunstbildung, die so ganz anders sind, als bei uns und die die Sache wenigstens ungleich milder erscheinen lassen. Von Hause aus ist der Franzose weit mehr zur äussern Repräsentation, zur äussern Geltendmachung seiner Wirksamkeit geneigt, und es wird ihm dies auch so viel leichter, weil seine Production viel weniger aus der Tiefe der Empfindung als aus einem gewissen verstandesmässigen Calcül hervorgeht. (Die französische Kunstgeschichte beweisst dies hinlänglich; N. Poussin und Ingres, deren Werke nur allzusehr das Gepräge dieses Calcül's tragen, werden dort vorzugsweise als die Meister tiefer Conception verehrt.) Dazu kommt dann die Leidenschaft des Ehrgeizes, die das Leben in Frankreich zum steten Wettkampfe macht. Daher denn schon in den Schulen von früh an jene Wettkämpfe, jene Concurrenzen, die sich in der „*Ecole des beaux arts*“ zur Unzahl steigern und denen sich endlich die grossen Concurrenzen der „*Academie*“ nur als naturgemässe Folge anschliessen. Der französische Künstler, der in die letzteren eintritt, findet sich eigentlich in ganz gewohntem Elemente, er weiss der Production mit Bequemlichkeit zu gebieten, während der Deutsche im gleichen Fall auf tausend offenbare und ungekannte Klippen stossen muss, die ihm die innere Freudigkeit verderben.

Wir müssten bei uns eine ähnliche Stufenfolge von Concurrenzen einrichten, was doch seine sehr gründlichen Bedenken haben würde, wir müssten geradehin auf eine Umwandlung unseres eigenthümlichen Volkscharakters hinarbeiten, wenn die grossen academischen Concurrenzen bei uns zu derselben Bedeutung gelangen sollten, wie in Frankreich. Und dennoch haben sich einsichtige Künstler in Paris gegen

mich nicht minder überzeugt über die Mängel dieses gesammten Concurrenzwesens auch im dortigen Kunstinteresse ausgesprochen.

Bei der umfassenderen Gestalt, die nach den vorstehenden anmassgeblichen Vorschlägen dem Kunstunterricht an der hiesigen Academie zu geben wäre, namentlich bei der Einrichtung der academischen Ateliers, und unter der Voraussetzung einer allerdings sehr genauen Beobachtung des Studienganges der Schüler der Akademie würde es aber des Mittels der Concurrenz gar nicht bedürfen, um die würdigsten und tüchtigsten unter den Schülern kennen zu lernen; im Gegentheil würde man hiebei ganz von selbst zu einem zugleich sicherern und richtigeren Urtheil gelangen und von allem Zufälligen der einzelnen Leistung absehen können. Ebenso würde man die zu gewährende Belohnung oder Förderung mit vollkommener Rücksicht auf die Individualität jedes Einzelnen abmessen können. Solche Förderungen bieten sich verschieden dar. Bei den schon mehrfach genannten Conferenzen ist zu diesem Behuf zunächst die Hinzuziehung ausgezeichneter Schüler zur Ausführung öffentlicher Arbeiten (unter Augen des Meisters) in Vorschlag gebracht worden, was ohne Zweifel, — je nach der vorkommenden Gelegenheit — schon sehr nützlich wirken und wenigstens eine schöne Vorbereitung zu künftiger Selbständigkeit sein würde. Sodann erlaube ich mir, auf einen früheren Vorschlag zurückzukommen: solche Schüler, die ihre Studien auf eine vorzügliche Weise absolvirt haben, durch die Uebertragung irgend eines Werkes für öffentliche Zwecke zu belohnen und ihnen hierdurch Gelegenheit zur vollkommenen Entwickelung ihrer Kräfte, so wie zugleich zur Erwerbung einiger Geldmittel, die sie eventuell nur nach Belieben zu einer Reise verwenden könnten, zu geben. Hiedurch wäre beiläufig ein, gewiss nicht verwerfliches Mittel gewonnen, nach und nach eine Anzahl öffentlicher Kunstwerke in den Provinzen zu verbreiten, und dadurch in den Communen den Sinn für öffentliche, volksthümliche Bedeutung der Kunst immer mehr anzuregen. Ausserdem aber wären gleichfalls eigentliche Reisestipendien zu vertheilen, doch nicht nach feststehender Norm und auf eine bestimmte Reihe von Jahren, sondern je nach Zweck und Bedürfniss auf längere oder kürzere Zeit. Unter Umständen kann ein nur halbjähriger Aufenthalt in Italien für einen mit sich fertigen und einigen Künstler schon sehr fruchtbringend sein. Durch diese Reisestipendien liessen sich aber, ebenso wie durch jene Uebertragung von Werken für öffentliche Zwecke, noch ein weiter wirkender Nutzen schaffen. Das gründliche, speciell durchgeführte Studium irgend eines besonderen grossen Meisterwerks wird dem jungen Künstler in der Regel zugleich vortheilhafter sein, als das wirre Durcheinanderstudiren des Verschiedenartigsten; dies Studium aber wird am besten (ich habe hier zunächst Maler im Sinne) durch die Copie erreicht. Dem jungen Künstler würde also die Anfertigung der Copie irgend eines namhaften Bildes, vornehmlich von Raphael, oder auch von Michelangelo, Tizian u. s. w., zu übertragen sein. Dadurch aber würde allmählig eine Reihenfolge von Copien zusammenkommen, die unter solchen Umständen gewiss mit voller frischer Begeisterung für die Originale gemalt wären und die demnach, zu einer Galerie geordnet, sowohl im Allgemeinen einen sehr hohen Kunstgenuss gewähren, als für Künstler und Kunstfreunde ein sehr wichtiges Bildungsmittel darbieten würden."

(Fortsetzung folgt.)

Dürer's Kupferstiche betreffend.

Die Bemerkung, welche Goethe an Lavater über den Hauptmeister der altdeutschen Kunst, über A. Dürer, schrieb: „dass derselbe, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die Ersten Italiener zu seines Gleichen hat, und vor dem man desto grössere Ehrfurcht bekommt, je mehr man ihn studirt," diese Bemerkung hat auch in der seit zwei Jahrzehnten sehr gesteigerten Freude an seinen Kupferstichen volle Bestätigung gefunden. Man begnügt sich jetzt nicht mehr mit jenen späten verblassten und verdorbenen Abdrücken, noch weniger mit den geistlosen Copieen, welchen Heller so viel Raum gegönnt hat, ohne sie vollständig und in ihren besten d. h. ältesten Erscheinungen aufzuzählen; und man bewilligt für wahrhaft schöne Abdrücke seiner Hauptblätter Preise, die noch vor zwanzig Jahren in Deutschland unglaubliche genannt worden wären. Und dies mit Recht. Denn abgesehen davon, dass die besten Arbeiten unsers deutschen Hauptmeisters in schönen Exemplaren, welche allen Anfechtungen von mehr als drei Jahrhunderten entgangen sind, doch wohl nicht geringere Preise zu beanspruchen haben, als z. B. vor wenigen Jahren von P. Mercury nach L. Robert und Delaroche gestochene Blätter in ersten Drucken; so waltet zwischen den frühen und den späten Abdrücken derselben Dürerschen Platten ein so ungemeiner Unterschied ob, dass die malerischen Motive der Anordnung, der Beleuchtung und der technischen Vollendung in ihrer harmonischen Wechselwirkung nur aus ersten Abdrücken der auch in ihren feinsten Zügen noch nicht abgestumpften Platten völlig erkannt und empfunden werden können. Es lässt sich durch Zeugnisse von Künstlern ersten Ranges begründen, und ich selbst habe diese Anerkennung von den Lippen zweier Meister der Skulptur, von Thorwaldsen und von Rietschel, vernommen, als dieselben Dürer's Kupferstichwerk in jener Vortrefflichkeit, wie ich dasselbe besitze, bei mir beschauten, dass ein unerschöpflicher Schatz anregender Trefflichkeit für jeden Zweig der bildenden Künste, für den Bildhauer wie für den Zeichner und Maler, in jenen Leistungen Dürer's aufgespeichert liege, und jedes liebevolle Eingehen in jene Motive reichlichst belohne.

Wer Dürer's Kupferstiche in möglichster Vollständigkeit und Güte des Drucks wie der Erhaltung zu sammeln bemüht war, der weiss auch die Mühe und den Aufwand zu schätzen, welche nur bei vieljähriger Anstrengung diesem Ziele entgegen führen konnten, und wird den Wunsch begreifen, dass ein solches nach den strengsten Anforderungen gesammeltes Werk des deutschen Hauptmeisters nicht wieder vereinzelt werde. Denn nicht nur höchste Reinheit und Kraft der Abdrücke, sondern auch tadelloseste Erhaltung ward von mir erstrebt, und diese Güte der Erhaltung beschränkt sich nicht nur auf die Räume der Kupferstichplatten und das den Kupferstich tragende Papier, sondern umfasst auch die den Stich umgebenden Originalränder des weissen Papiers. Und es ist mir gelungen, ungefähr zwei Drittheile sämmtlicher von Dürer gestochenen Blätter mit dem Original-Papierrand, der bei mehreren Exemplaren zu einer Breite von 15 — 30 Linien französischen Maasses steigt, zu vereinigen, so dass in dieser Hinsicht keine Sammlung, auch nicht die beiden vortrefflichsten in Wien und Berlin, dem Werke Dürer's, wie ich es besitze, an die Seite tritt.

Warum ich hier dies bespreche? — Um die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, was bei Dürer's Kupferstichen bisher weniger berücksichtigt worden ist, als bei den meisten niederländischen Radirungen; ich meine die verschiedenen für Dürer's Platten gebrauchten Papierarten, so wie auch einige weder von Bartsch noch Heller beobachtete Verschiedenheiten der Abdrücke. Es konnte bei meinem vieljährigen Streben nicht fehlen, dass viele Exemplare derselben Nummern durch meine Hände gingen und von mir sorgfältig verglichen wurden; wie auch noch jetzt meine, Dürer's Kupferstichen bestimmte, Mappe die meisten Nummern in Dubletten enthält und somit die Vergleichung der Abdrucksgüte erleichtert. Bei den grössern Blättern ist mir das Auffinden und Bestimmen der verschiedenen Wasserzeichen in der Mehrzahl gelungen, seltner bei den Blättern, die nur aus einem Segment des Papierbogens bestehen, weil hier nur der Zufall den Theil des Bogens, der gerade das Wasserzeichen enthält, zum Träger des Kupferstichs machen konnte. Für diese besonders wünsche ich zur Vervollständigung meiner später mitzutheilenden Bemerkungen einige Hülfe von Kunstfreunden ausserhalb Dresdens, und bitte dieselben, ihre Beobachtungen über die in frühen Drucken Dürer'scher

Kupferstiche vorkommenden Wasserzeichen, namentlich seiner kleinen Blätter, mir freundlichst mittheilen zu wollen. Oft wird sich dies ohne beigefügte Zeichnung der Wasserzeichen, und am kürzesten nur durch Beziehung auf Breitkopf, auf Jansen *(Essai sur l'origine de la gravure)* und ähnliche Hülfsbücher ausführen lassen; und ich werde jede zu solchem Zwecke mir gewährte Unterstützung in der beabsichtigten Schrift dankbar anerkennen.

Die Herren Kunsthändler aber, welche ein günstiger Zufall in den Besitz Dürer'scher Kupferstiche von erster Schönheit des Drucks und der Erhaltung mit nicht allzuschmalen Originalrändern bringt, ersuche ich um Angabe der Nummer nach Bartsch und des Preises, unter meiner Adresse.

Dresden, 11. Juli 1851. Dr. **W. Ackermann**, Prof.

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung.)

Landschaftsmalerei: **Th. Rousseau.** — **P. Huet.** — **C. Flers.** — **A. Benouville.** — **E. Buttura.** — **P. Chevandier.** — **A. Teytaud.** — **G. Lacroix.** — **E. Lapierre.** — **P. A. Jeanron** u. A. — Seemalerei: **Th. Gudin** u. A. — Blumenmalerei und Stillleben: **P. A. Chabal.** — **Elise Wagner** u. A. — Zeichnungen: **V. Vidal** u. A.

Diese letztere Betrachtung führt uns auf einen Künstler, von dem wir nicht länger zögern dürfen zu sprechen, und der, wenn wir uns ausschliesslich mit der heurigen Ausstellung beschäftigten, an die Spitze der Landschaftsmaler hätte gestellt werden müssen, da ihm — freilich nicht ohne lebhaften und vielfachen Widerspruch, — von denen, die nun einmal das grosse Wort führen, der Preis in dieser Kunstgattung zuerkannt wurde. Es liegt in dieser parteiischen und leidenschaftlichen Eingenommenheit für Théodore Rousseau, — denn von ihm ist hier die Rede — wenigstens eben so viel systematischer Widerspruchsgeist und verhaltener Groll gegen die Akademie und die Jury der früheren Jahre, welcher die Einsendungen dieses Malers jahrelang beharrlich zurückwies, als aufrichtige Bewunderung für das nicht zu verkennende Talent dieses begabten Künstlers, welchem, beim Lichte betrachtet, seine Freunde durch unzeitige und übertriebene Lobsprüche eben so viel geschadet, als seine Gegner durch diese Ausschliessung, deren Folge sein jetziger Triumph ist, genützt haben.

Wir haben Th. R. zum Theil schon charakterisirt, indem wir ihn mit Diaz zusammenstellten. Was diesen Künstler auszeichnet, ist eine gewisse Empfänglichkeit für das Ausdrucksvolle, das Bedeutsame der einzelnen Naturformen in ihrer äusseren Erscheinung; ein zart gebautes Auge, ein lebhafter Sinn für den Reiz und die Poesie der Färbung, meist in gebrochenen Tönen; dabei eine grosse Frische der Auffassung und Rüstigkeit im Ausführen. Das Spiel des Lichtes in den bethauten Grashalmen; die untergehende Sonne, deren langgedehnte Strahlen über das weiche Moos hinstreifen; ein glühender Abendhimmel, der sich in einer Pfütze abmalt, während die Fläche der Heide in gestaltloses Dunkel versinkt; das rauhe Gestrüppe eines halbgelichteten Waldes; ein wolkiger Himmel, der mit einer unabsehbaren, grauen Ebene so zusammenwächst, dass man im Scherze gefragt hat, ob die Erde wirklich die Erde, und ob das Bild sich nicht etwa umkehren liesse: dieses sind die Accorde, die Rousseau anstimmt, dieses die Bilder, die er der Natur entnimmt und denen er eine gewisse feierliche Stimmung mitzutheilen weiss. Alle diese Motive aber sind flüchtig behandelt und viel mehr angedeutet als ausgedrückt. Hier ist keine scharfe Bezeichnung, keine Durchbildung und Ausführung des Einzelnen. Die Farbe ist in einer Weise aufgetragen, die das Meiste dem Spiel des Zufalls und der Einbildungskraft des Beschauers überlässt; die Form versinkt, so zu sagen, in dem an sich meisterlichen Impasto, und die Grundlage aller Landschaftsmalerei, das Verständniss und die Angabe der festen Bestandtheile unseres Erdkörpers, die sich in der bestimmten und sicheren Modellirung der Felsen, der Gründe und des Erdreichs ausspricht, und uns mit der Ahnung des Beständigen unter der wandelbaren äusseren Hülle durchdringt, eine Eigenschaft, wodurch Nic. Poussin so unerreichbar gross dasteht, — fehlt hier ganz. Eben so wenig ist auf der anderen Seite in Th. Rousseau's Landschaften, in der Regel, von einer Zusammenstellung der in der Natur zerstreuten Elemente, kurz von einer Composition, in der jede Einzelheit ihr Recht behauptet und doch wieder als dienendes Glied sich einfügt und zur Harmonie des Ganzen beiträgt, die Rede. Es sind glückliche Würfe, an deren Gelingen die Zufälligkeiten der Palette mehr Antheil haben, als Studium und Beobachtung, Eingebungen des Augenblicks, nicht gesichtet, nicht durchdacht, Vorspiele zu wirklichen Schöpfungen, Bruchstücke eines Ganzen, — disjecta membra! Th. R. hat dieses Jahr sieben Nummern, darunter mehrere grössere Ansichten, dem Walde von Fontainebleau entnommen, ausgestellt.

Paul Huet, früher zu den Häuptern der Schule gerechnet, ist etwas in Vergessenheit gerathen. Auch er sucht seine Eingebungen zum Theil in Fontainebleau und der nächsten Nachbarschaft von Paris, zum Theil in der Provence und am Mittelmeer. Seine Manier hat etwas eigenthümlich Energisches, in Salvator Rosa's Weise, artet aber oft in Härte aus.

C. Flers, der Lehrer Cabat's, sonst so beliebt durch seine naturgetreuen Darstellungen der fetten Wiesen der Normandie und der hügeligen Ufer der Marne oder der Eure, in dem eigenthümlich blaugrünen Ton, den diese Landschaften bei bedecktem Himmel annehmen, — ist dieses Jahr in eine unleidliche, trübe, graue und schmutzige Färbung und in eine so harte Ausführung verfallen, als wären seine Gräser und seine Bäume lauter Messingdraht.

Zu den achtungswerthesten und thätigsten Meistern der jungen Schule der Landschaftsmalerei gehört unbedingt E. L. Français, der Anfangs die Umgebungen von Paris ausgebeutet und diese freundliche, reiche und üppige Natur mit schlichter Wahrheit und poetischem Sinn aufgefasst, gelegentlich auch eine wilde und phantastische Gebirgsgegend mit shakespearischen Figuren ausgestattet, in der letzten Zeit aber sein Zelt in Rom und dessen Umgegend aufgeschlagen hat. Von daher, aus den nie zu erschöpfenden, nie genug zu preisenden römischen Gebirgen und der Campagna, hat er dieses Jahr drei Gemälde und vier Zeichnungen eingesandt, die das lebendige Gefühl und Verständniss dieser grossen Natur athmen und sich durch weiche Ausführung und warme Beleuchtung empfehlen.

Dieselben Orte bewohnt seit Jahren (als Zögling der französischen Schule in Rom), dieselben Gegenden schildert, meist in grossen Compositionen, Achille Benouville, Bruder des Historienmalers Léon B. Es fehlt diesem jungen Künstler nicht an Sinn für Linie, wohl aber, — und dieser Vorwurf lässt sich der Mehrzahl der lebenden Künstler machen, — an jener Kraft der Gestaltung, der Potenzirung, die da einzelne Elemente, zusammengetragene Bruchstücke geistig zu durchdringen und zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen weiss. B. ist ausserdem kalt im Gefühl, bald grell, bald fahl in der Färbung, anspruchsvoll in der Auffassung und auch im Vortrag nicht naiv.

Aehnlicher Tadel trifft E. Buttura, der aus Ariccia treffliche Studien mitgebracht hat, und der, zwar voll Geschmack im Einzelnen, seine grossen Compositionen dermaassen überfüllt und vollstopft, dass Auge und Geist sich vergeblich nach einem Mittel- und Ruhepunkt umsehen.

Durchdrungen von der erhabenen Schönheit und dem schwermüthigen ernsten Ausdruck der römischen Campagna, doch unvermögend sich eine eigene Weise zu schaffen, hält P. Chevandier sich eng an das Vorbild Gaspar Poussin's, freilich mit einer Ausführung, deren Härte gegen die lebensvolle Weichheit des römischen Meisters gewaltig absticht. Seine „Abenddämmerung in den pontinischen Sümpfen", mit den schwarzen Büffeln im Vordergrund, eine sehr grosse durchdachte Composition, hat diesem Künstler, der eine bei Dilettanten höchst seltene Ausdauer und Willenskraft besitzt, eine wohlverdiente Belohnung eingetragen.

Als Nachahmer dieses Nachahmers tritt A. Lessieux in einer Landschaft mit Tobias und dem Engel und einigen römischen Ansichten auf.

A. Teytaud hat die einsame Stille eines von waldigen Höhen eingeschlossenen klaren Sees, unterbrochen vom Geplätscher der Nymphen, die die Göttin der Jagd begleiten, als Motiv einer kaum weniger als 9 Fuss breiten Landschaft benützt. Die Feigenbäume, die das Ufer des Sees beschatten, geben dem Ganzen ein ungewöhnliches Ansehen. Das Bild ist mit gewandter Hand ausgeführt; Behandlung und Färbung ist leicht und wahr; nur in den Linien fehlt die strenge Durchführung.

Zu den Künstlern, die den Styl suchen, gehört auch G. Lacroix; allein seine Umrisse sind zu unbestimmt, seine Farbe ist schmutzig und falsch im Ton.

Von grosser Zierlichkeit sind E. Lapierre's Landschaften, der dieses Jahr die drei Frühlingsmonate in drei getrennten Bildchen behandelt hat. Besonders lieblich ist der „Mai", wo sich die tausend Blüthen und die zarten Blättchen der Bäume in eigenthümlicher Weise mit dem blauen Himmel vermählen.

P. A. Jeanron hat unter acht Bildern, deren wir eines schon erwähnt haben, eine sehr grosse Landschaft, „Schäfer weiden ihre Heerden an der Stelle des verlassenen Seehafens von Ambleteuse" (bei Boulogne) ausgestellt: eine gewissenhaft durchgeführte Composition von grossem Verdienste, deren seltsam strenges Ansehen durch die braune Färbung noch erhöht wurde. —

Unter den Malern aus der Provinz haben sich V. Courduan in Toulon, Cherot in Nantes und Loubon in Marseille hervorgethan. Von Letzterem ist besonders bemerkenswerth die „Auswanderung während der Cholerazeit, in Marseille". Mit grosser Wahrheit der Beobachtung und nicht ohne einen leisen Anflug von satyrischer Laune ist das Getümmel und die Hast der Flüchtenden ausgedrückt, die die Anhöhe von Notre-Dame de la Garde zu erreichen suchen; unübertrefflich aber ist der dichte weisse Staub, diese Landplage des südlichen Frankreichs, wiedergegeben, der zum Theil die Gruppen der Auswandernden einhüllt. —

Vieles wäre noch über diesen und jenen Landschafter zu sagen, doch thut es Noth, dass wir diesen Bericht zu Ende führen; wir nennen daher nur im Allgemeinen: Watelet, der seit 50 Jahren thätig ist; Léon Fleury, Hostein, Lapito, Jolivard; Coignard, Anastasi, Lottier; Justin Ouvrié, Wild, Joyant und Ziem, die letzteren vier besonders in Städteansichten ausgezeichnet; Dagnan, Pascal, Lanoue, Cicéri, Labbé, Lambinet, Leroux, Degoffe, Blanchard, Ranglet, Hintz, Molhye u. s. w.

Unter den Seemalern überragt Th. Gudin noch immer, trotz dem häufigen Missbrauch den dieser unvergleichliche Künstler mit seinem Talente macht, alle seine Nebenbuhler dergestalt, dass selbst grosse Talente, wie Barry und Mayer, geschweige denn Tanneur und Garneray neben ihm verschwinden. Mozin und Lepoitevin aber verfallen immer mehr in unleidliche Manier.

In Architekturbildern, durch den Reiz der Beleuchtung belebt, glänzen Bouton und Dauzats; in Behandlung der Blumen und der Stillleben (ausser den schon erwähnten): P. A. Chabal; Elise Wagner; Hanoteau, Pivoine, Villain und Bouvier. —

Unter den Zeichnungen, von denen die wichtigsten im Vorübergehen schon erwähnt sind, dürfen wir nicht ungenannt lassen: V. Vidal's reizende und durch den Stich auch ausserhalb Frankreichs zur Genüge bekannte „Evastöchter" und „Jahreszeiten"; seine Frauenportraits u. s. w. Ferner: P. Girard's Ansicht des Aetna, Aquarell; und A. Bridoux', des Kupferstechers, ausgezeichnete Copie der segnenden Jungfrau mit dem Kinde, und dem Stifter von Leonardo da Vinci, im Klostergang von S. Onofrio zu Rom.

(Fortsetzung folgt.)

Das Portrait oder Bildniss.

Von **M. Unger.**

(Schluss.)

Die Auffassung der Portraits als Basis der Kunstbildung im Allgemeinen.

Dass das Portrait in Wahrheit eine erspriessliche Basis abgiebt, nach welcher die Kunststufe am richtigsten zu bemessen sei, davon ist leicht eine Ueberzeugung zu gewinnen, wenn man die Werke der verschiedenen Kunstepochen näher ins Auge fasst. Erst da, wo in ihr die Consequenzen des Besondern sichtbar werden, fängt die eigentliche Kunst an, die sich erst mit der Erkenntniss der dem Besondern zum Grunde liegenden allgemeinen Idee zum klaren Selbstbewusstsein entfaltet. Was von den Anfängen der Kunst im Allgemeinen gilt, gilt nicht weniger auch von dem Portrait. Es enthält schon früh, bei allen Mängeln der weniger ausgebildeten Form, das Hauptelement, worauf es auch hier ankommt: die Auffassung der Idee, wozu der primäre instinctive Kunsttrieb schon gelangte, welcher auf religiösem Wege zu dem Wesen der Erscheinung geleitet wurde.

Jener strenge Ernst, welcher im Anfang der Kunst die Folge eines tiefen religiösen Gefühls war, das mit Sicherheit den Künstler seinen Pfad wandeln liess, weil es direct zur Offenbarung des Geistes führt, ist ein Hauptzug der ältesten Portraits, deren artistischer Sinn sich am deutlichsten kund giebt, wenn man sieht, wie oft ganze, wirklich vorhanden gewesene Gestalten mit individueller Treue den kirchlichen Persönlichkeiten in einer Weise vindicirt sind, als wären sie zu einem höhern Dasein entrückt. Das oft so Geisterhafte betender Donatoren, die knieend ihre fromme Kirchenspende verehren, ist sicher einem reinen Kunstsinn erträglicher, als die überaus angenehmen und sorgfältig ausgeführten Bildnisse, in welchen die treue Realistik die Idee der Erscheinung um so weniger erkennen lässt, als die dazu erforderliche innere Sammlung durch das irrthümliche Streben nach äussern Beziehungen, wie „schönsinnig" sie auch angedeutet sein mögen, zersplittert ist.

Man werfe einen Blick auf die unzähligen, oft mit vielem Geschick ausgeführten Bildnisse der Neuzeit, wie wenige einen Vergleich mit denen der ältern Meister, nicht einmal höhern Ranges, aushalten. Oft ähnlich bis zur frappantesten Illusion, haben sie, genauer betrachtet, doch nur wenig Kunstwerth; denn diese Aehnlichkeit ist doch nur eine Aehnlichkeit des Leibes, da die eigentliche Idee der Individualität in ihr nicht als solche, sondern erst in der Bedeutung ihres Verhältnisses

zum Allgemeinen gewonnen wird, wogegen das particularistische Streben nach angenehmer Aeusserlichkeit in Form und Gebehrde, mit welcher man vermeint den ältern Bildnissen den Rang abzulaufen, hinderlich im Wege steht. So lächelnd und hold, im vollen Zauber der Täuschung und den individuellen Reizen des Körpers sie auch dargestellt sein mögen, der Mangel jener erbaulichen Sammlung des wahren Künstlers, die unerlässlich ist, wenn das reine Ideale gewonnen werden soll, lässt sich durch alle diese bestechlichen Mittel nicht ersetzen.

Dass diese moderne Richtung der angenehmen Täuschung alle Theile der dargestellten Erscheinung betrifft, wodurch statt des Schönen nur das Angenehme gewonnen werden kann, ist bei genauerer Betrachtung des Einzelnen leicht einzusehen. Man fasse z. B. nur die Behandlung des Haares ins Auge. Auch in den besten Kunstperioden hat man von den Mitteln der Toilette einen Gebrauch gemacht, welche die in diesem Theile des menschlichen Körpers enthaltene Naturintention in einer Weise Lügen straft, dass es nur der echt künstlerischen Einsicht möglich wurde, die reine Naturidee wieder herzustellen. Statt dessen klammert man sich jetzt lieber an die Realität einer durch die Mode verkehrten Zuständlichkeit fest, die einem gesunden Natursinn den gewaltsamsten Eintrag thut, und die Kunst geht ohnmächtig ihrer Obliegenheit, diesen Sinn aufzuklären, verlustig. So gleicht das von Salben triefende, künstlich gelockte Haar in den modernen weiblichen Bildnissen oft mehr den gedrehten Hornspänen, und man glaubt viel gethan zu haben, wenn man zu dem widerwärtig erhöhten Glanz desselben noch die bläuliche Spiegelung gesellt, das Werk der Illusion zu krönen.

Von allen diesen Dingen der Wirklichkeit, die so nahe liegen, dass sie zu aller Zeit so gut wahrgenommen wurden wie jetzt, erblickt man in wahren Kunstwerken nur wenig, weil die Principien, durch welche sie als solche hervorgegangen sind, nur dahin gerichtet waren, der reinen Naturintention zu entsprechen, da ein anderer Weg zur Offenbarung des Schönen oder Geistigen nicht dahin führt. Das Haar ist, künstlerisch betrachtet, ein den Körpertheil bedeckendes lockeres Conglomerat fadenartiger Körper, die sich einer Individualität gemäss partienweis in bedeutsamen Linien sondern, welches dem Künstler einen fruchtbaren Anlass giebt, malerisch den Natursinn in mannigfacher Weise zu offenbaren.

Tizian, Paul Veronese, van Dyck u. s. f. haben diesem Theile der Kunst, mit nothwendiger Rücksicht auf das Zeitübliche, auf das Sinnreichste entsprochen. Die Eigenthümlichkeit ihres Styles giebt auch hier Zeugniss, wie die Auffassung eines jeden Theiles der Erscheinung eine naturphilosophische Einsicht erheischt, wenn dem reinen Begriffe der Kunst genügt werden soll. Dass es sich mit allem Uebrigen ähnlich verhalte, steht ausser Zweifel, denn des einmal erlangten Grades der Erkenntniss, wie hoch oder gering er sei, kann man sich in keinem Theile der Kunst entäussern, da jeder dem Ganzen analog ist.

Nur einzelne Talente der Neuzeit, durch einen glücklichern Kunsttrieb geleitet, wenden sich einer naturgemässern Behandlung auch in diesem mehr Nebensächlichen zu, was noch mehr der Fall sein würde, wenn diesem Triebe ein reineres Kunstbewusstsein beigesellt wäre, durch welches lediglich eine verkehrte Richtung zu brechen ist, deren Zähigkeit vornehmlich ihren Vorschub in dem verderblichen Wahne zu suchen hat, dass nach dem Grade der reizenden Täuschung die Kunst zu bemessen sei, und woher es kommt, dass sich die Menge im Kunsturtheil für competent hält, die von dem Künstler der Neuzeit, der sich in dieser Hinsicht mit ihr auf gleiche Stufe stellt, bestärkt wird.

In Berlin und Düsseldorf sind es vornehmlich Begas, Magnus und Sohn, welche, durch einen reinern Natursinn geleitet, zu beachtungswerthern Kunstleistungen im Bildnissfach gelangen, als es sonst jetzt der Fall. Indessen sind auch diese Künstler zur Zeit noch zu sehr von den Reizen angenehmer, complicirter Darstellungsmittel eingenommen, weshalb es ihnen nicht möglich wird zu jener Wucht des Lebensfonds der Erscheinung zu gelangen, deren Factoren mehr dem geistigen Auge sichtbar sind, welches die wesentlichen Bestandtheile der Wahrheit sucht, und lediglich diese in Ideale Anwendung bringt, die innere Lebensfähigkeit eines Bildes zu steigern.

Wie sehr die Rücksicht für das in dem Zeitgeschmack befangene Publicum hierbei hinderlich in den Weg tritt, ist so wenig zu verkennen, als der Umstand, dass diese Rücksicht in der wahren Kunst unstatthaft sei.

Was indess der wackere Begas vermag, wenn er sich hauptsächlich dem geistigen Fonds der Erscheinung zuwendet, ohne sich dabei von äussern Rücksichten bestimmen zu lassen, das hat er in einem seiner letzten Bildnisse bewiesen, vorstellend den hochbejahrten Greis Schadow, des Directors der Kunstakademie zu Berlin. In völliger artistischer Bewältigung einer Realität, in der das nahe Ende des jetzt Verewigten bereits ausgeprägt war, hat er mit grosser Virtuosität die ehrwürdige Individualität zur reinen Idealität erhoben und dem Vergänglichen entrückt. Der Triumph solcher Kunst war in jedem Beschauer zu lesen. „Wenn der alte Schadow nicht so aussieht, wie dieses Bildniss, so ist er es nicht.“ In diesem Ausspruch giebt sich die Lösung des höchsten Kunstproblems der Portraitmalerei auf das Treffendste kund.

Wenn die Bildnisse von Magnus im Ganzen ein erfolgreiches Studium der Werke des van Dyck beurkunden, so vermisst man vornehmlich jenen tiefern Grad der Stimmung, welcher erforderlich ist, um die rohe Kraft des Bildungsmaterials dem innern Leben der Erscheinung dienstbar zu machen. Die Consequenzen der Stimmung in seinen Bildern, wie anerkennungswerth sie auch sein mögen, treten wegen dieses Mangels mehr als solche, und daher zu bemerkbar hervor, statt dass sie, wie bei van Dyck, mehr stille Ergebnisse des erkannten Ursächlichen sind.

Wie schon bemerkt, darf man die Naturgeheimnisse in der bildenden Kunst, zu denen diese Consequenzen gehören, nicht verlautbaren wollen, so interessant auch die dadurch gebotene Unterhaltung sein mag. Noch weniger ist ein Vortrag zu billigen, dessen Freiheit in geniale Lockerheit ausartet; denn zur wesentlichsten Eigenschaft der darzustellenden Erscheinung gehört ihre, unter allen Umständen vorhandene, natürliche Vollendung und diesen Charakter muss, wie die ältern Meister überall bewiesen, auch der Vortrag haben, damit durch ihn ihr enger Zusammenklang klar werde, da die Kunst ohnehin sich mit der Darstellung nur einzelner Kategorien von Natureigenschaften befasst. Die aus solchem Vortrag sich zu erkennen gebende Befürchtung, durch ein specielleres Eingehen den bereits im Bilde gewonnenen Lebensfonds zu schwächen, ist seine schwache Seite; denn der wahre Vortrag ist es ja eben, der ihn zur deutlichern Anschauung bringen soll; nur erst dadurch wird er selber des Geistes voll. Wenn er aber an die äussern Sinne appellirt, so kann damit nur wenig gewonnen werden, selbst wenn dies, wie bei diesem Künstler, in geistreicher Weise geschieht. Solchem Streben liegt gleichfalls mehr der Zweck des Reizes, als der der Wahrheit zum Grunde, deren eigener Ausdruck immer einer Terminologie vorzuziehen ist, wenn das Verständniss des wahren Sachverhältnisses dadurch nicht gefördert wird. Von einer wahren Vollendung, welche die Bedingung echter Meisterbilder ist, kann nicht wohl gesagt wer-

den, dass die Behandlung und der Vortrag, welche dazu führen, geistreich seien; denn dies drückt, in Beziehung auf den Geistesfonds, nur etwas Endliches, Quantitatives aus, was der Eigenschaft des Geistes, wie sie der Meister versteht, widerspricht. Ein geistreicher Vortrag erstreckt sich nur auf einzelne Stellen der Wahrheit. Deshalb ist er nur bei einer skizzirten Behandlung an seinem Platze. Das Interesse was er erweckt, beruht nur in der stellenweisen Veranlassung einer Vermuthung tieferer Wahrheit, welche die Vollendung bestätigen soll; wozu die Handhabung eines Stylgesetzes erforderlich ist, das selbst das Fragliche der engern Interwallen der Darstellung, die immer nur kategorienweis bewerkstelligt wird, gründlich erledigt.

Die Bildnisse vorstellend den General Wrangel und die Sängerin Sonntag, zwei der besten der Neuzeit von Magnus, tragen alle Vorzüge dieses Künstlers, dessen Streben noch nicht als abgeschlossen zu betrachten ist, und von dem Bedeutenderes zu gewärtigen steht, wenn er die Erscheinung mit jener Pietät in sich aufnimmt, die zur Erreichung eines höhern Geistesfonds unerlässlich ist. Hierzu wäre vor Allem ein Verzichten auf die verlockenden Mittel der Illusion erforderlich. Ein ernster Blick auf das Nebensächliche der Werke des van Dyck kann lehren, wie das Materielle als solches zu behandeln sei, wenn in einem Bilde mehr, als eine angenommene Wahrheit erzielt werden soll; er kann lehren, wie eine natürlichere, weichere Begrenzung des Contours den innerhalb desselben liegenden Theilen eine gesteigerte Geltung verschaft, und wie zur Behandlung der Gelenke menschlicher Gliedmassen mehr Erkenntniss, als physische Sehkraft erforderlich ist, vorzüglich bei sanften Formen der Frauengestalt, in denen die ursächlichen Elemente verheimlicht sind.

Von Sohn war auf einer den Berliner Kunstausstellungen ein weibliches Bildniss von ungewöhnlicher Schönheit zu sehen. Eine ebenso ruhige als vollkommene Befriedigung des Kunstgefühles dieses edelstrebenden Künstlers brachte einen gewissen Grad jenes intensiven Lebensfonds hervor, der nur den wahren Meisterbildern eigen, und der nur zu steigern ist durch ein Verzichten auf die modernen Reizmittel, die in diesem Bilde weniger wie sonst bei diesem Künstler vorherrschend waren.

Die in den Tizianischen Portraits enthaltenen Principien der modernen Malerei gegenüber.

Zu welcher hohen Stufe der Vollendung die Bildnissmalerei zu gelangen vermag und welche Bedeutung in sie gelegt werden kann, beweist Keiner mit der Tiefe, wie der grosse Tizian, welcher selbst einem Rubens und van Dyck zum Muster diente.

Insofern die Form der Naturerscheinung das Gepräge ihres Zweckes enthält, wodurch der Sinn derselben erst anschaulich wird, nimmt das Portrait, wie schon bemerkt, eine höchst wichtige Stelle in der Malerei ein, da es hauptsächlich vermittelst desselben möglich wird, ihre bedeutsamen Modificationen näher kennen zu lernen. Daher erscheint es denn auch hier dem Tizian vor Allem unstatthaft, ein fremdes, abstractes Element hineinzutragen. Mit der ganzen Grösse seiner Kunst hütet er sich davor, weshalb man denn auch vor der Hand in seinen derartigen Werken nichts Anderes sieht als eine bedeutsam vorgeführte Individualität, deren tiefer göttlicher Ernst dem Beschauer ein Interesse abnöthigt, von welchem er sich schwer eine Rechenschaft zu geben vermag. Der Grund davon ist kein anderer, als dass hier die Mittel der Darstellung von ihrem geistigen Inhalte rein consumirt werden, und so das Ursächliche der Erscheinung in dem Grade verborgen bleibt, wie in der Natur selbst. Nicht das Gewand, welches die hohe amtliche Stellung beurkunden mag, ist es, das dem Beschauer diese Ehrfurcht einflösst, sondern die Totalwirkung eines Kunstwerkes, das, aus Kunst, aller Kunst bar zu sein scheint, um lediglich einer Individualität zu genügen, die hier zu einer Bedeutung erhoben wird, welche ihr den Namen Ebenbild Gottes beilegt. Es ist naturphilosophisch das rein Menschliche in einem besondern Falle, in den bedeutsamsten Zügen der Erscheinung vorgeführt, indem er es nur in die Beziehung zu sich selbst setzt. So erscheinen diese Gestalten wie von einem Selbstbewusstsein erfüllt und in solcher Unabhängigkeit von Aussendingen ist die Freiheit in reiner Verselbstigung manifestirt.

Das ist der grosse Sinn, den Tizian mit vollem Bewusstsein des Kunstzweckes und den entsprechendsten Mitteln der Ausführung in das Portrait legt. Er beweist durch solche Auffassung, wie jede Erscheinung schon an sich alle Bedingungen bietet, den höchsten Anforderungen der Kunst zu genügen, die lediglich der Spitze der reinen Idee, des Geistigen oder Schönen zulaufen, die nicht in äusserlichen Beziehungen zu suchen ist.

Wie jedes entsprechend angewandte Mittel in dem Zwecke der Offenbarung des wahrhaft Schönen seine Weihe empfängt, so geht auch der Meister selbst dieser Weihe nicht verlustig. Sein artistisches Wirken ist ein wahrhaft religiöses, erbauliches Handeln; denn die Fixirung des Geistigen ist nur alsdann möglich, wenn der Geist des Künstlers sich in dem Geistigen der Erscheinung sammelt und wiederfindet, ein Process, der alles Profane und Abstracte in der bildenden Kunst ausschliesst.

Es wird hieraus erklärlich, wie die scheinbare Steifheit der älteren Gestalten in den Portraits zu beurtheilen sei. Sie ist nichts Anderes als eine stylvolle Gemessenheit der Bewegung, in welcher jede Regung vermieden ist, welche den Beschauer nach andern Beziehungen hinlenken könnte als den geistigen. Die irdische Pracht und Herrlichkeit, alle charakteristischen Merkmale weltlicher Beziehungen, in der die vorgestellte Person steht, sind nur als Attribute zu behandeln, welche das individuelle Dasein, unbeschadet der geistigen Sammlung derselben, beurkunden.

Ist den späteren Meistern dieser Sinn im Portraitfach nicht immer klar gewesen, so hatten sie doch ein richtiges Gefühl dafür, indem auch sie sich hüteten, etwas Anderes hineinzutragen, was die Aufmerksamkeit von der Vergeistigung der dargestellten Persönlichkeit abwendig machen könnte.

(Nachdem nun der Verfasser die moderne Richtung, welche sich mit der historischen Darstellung grosser Individualitäten befasst, in kritische Betrachtung zieht, geht er auf kunstgeschichtlichem Wege zur speziellern Erläuterung der Kunstprincipien auf die bedeutendsten Meister im Bildnissfach über, von denen er die Nachfolger Tizians, sodann in der niederländischen Schule Rubens, van Dyck und Rembrandt, in der deutschen vornehmlich Dürer und Holbein einer nähern Untersuchung und Charakterisirung unterwirft, womit er dieses Capitel schliesst.

Indem wir auf den Inhalt dieses Werks, das bald die Presse verlassen wird, vorläufig hiermit gern aufmerksam machen, behalten wir uns eine nähere Besprechung desselben bis auf Weiteres vor.)

Bericht über die Versammlungen des Vereins für mittelalterliche Kunst in Berlin.

In der März-Versammlung hielt der Baurath v. Quast einen Vortrag über die kirchlichen Denkmäler zu Regensburg, in welchem er manche bisherige Annahmen als irrig nachwies und viele neue und interessante Bemerkungen mittheilte, welche

er in Kurzem durch den Druck zu veröffentlichen gedenkt. Der Professor Waagen legte vor:

1. Den Catalog, welchen die Vorsteher der Badleian'schen Bibliothek in Oxford über das reiche, derselben im Jahre 1835 gemachte Vermächtniss von Francis Douce an kostbaren Handschriften und Büchern haben drucken lassen. Dieser Foliobänd enthält verschiedene, vortreffliche Facsimiles von Initialen, so wie von Minuskelschrift.

2. Die fünfte, durch viele vortreffliche Abbildungen vermehrte Auflage des bekannten Werkes von Rickmann über die verschiedenen Baustyle in England.

3. Die englische Uebersetzung eines Theils der zweiten Ausgabe von Kugler's Handbuch der Malerei von einer englischen Frau, mit Bemerkungen von Sir Charles Eastlake. Die zahlreichen Illustrationen von Georg Scharf junior fanden die allgemeinste Anerkennung [1]).

In der April-Versammlung hielt der Geheimerath von Winterfeld einen Vortrag über die neuerdings herausgegebenen heiligen Gesänge, welche im 13. Jahrh. in der Sainte Chapelle ausgeführt worden sind, und über die Vorschläge, dieselben jetzt wieder einzuführen. Obwohl er dem Werth jener Musikstücke volle Gerechtigkeit widerfahren liess, wies er doch die Irrthümlichkeit der Behauptung, dass die kirchlichen Musiken des 16. Jahrh., z. B. des Palaestrina, ihnen nachstehen müssten, nach und vindicirte letzteren ihre höhere Stellung. Der Professor Waagen besprach in Kürze folgende Werke:

1. Das erste Heft einer Herausgabe mittelalterlicher Häuser in Lithographien von Hrn. Geiwitz, so wie verschiedene Zeichnungen zu diesem Werke von Demselben. Es ist gewiss ein glücklicher Gedanke, nachdem für die Herausgabe kirchlicher Alterthümer so Vieles geschehen ist, auch einmal an die weltlichen Gebäude, besonders an die Privathäuser zu denken, und zwar um so mehr, als solche durch Abreissen immer mehr verschwinden. Möchte daher diesem Unternehmen, welches obige Lücke auszufüllen verspricht, die erforderliche Theilnahme werden. Es ist dieses um so mehr zu hoffen, als der Preis für jedes sechs Blätter enthaltende Heft nur 20 Sgr. beträgt, mithin sehr mässig zu nennen ist.

2. Der zweite Band des grossen Werkes des Grafen Léon de Laborde „les ducs de Bourgogne", welches in der Einleitung manche wichtige Bemerkungen und besonders ausführliche Nachrichten über Goldschmiede und deren Werke enthält.

3. Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken von Dr. Ferdinand Koller zu Zürich, mit vortrefflichen Illustrationen [2]).

4. Die erste Lieferung der „Annales" von Didron für 1851.

5. Sechs und vierzig mit der Feder gemachte Copieen aus einem Pergamentcodex der Weltchronik des Rudolph von Hohenems aus dem 15. Jahrhundert, welcher sich im Stift zu Kremsmünster befindet. Obwohl von sehr untergeordnetem Kunstwerth, doch für die Art der Auffassung mancher Gegenstände und das Costum merkwürdig. Ferner wurde vorgelegt:

6. Lettres à M. L. Bethmann sur un Manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne intitulé Liber Gindonis. (Von C. Bock und A. van Hasselt. Aus dem Annuaire de l'Academie des Sciences des Bruxelles. 183 S. 8. Die Erörterung eines für die Eintheilung der Provinzen Italiens im früheren Mittelalter wichtigen Aktenstücks ist zugleich mit dem farbigen Miniaturbild des Autors einer Handschrift entnommen, welche vom Jahre 1119 datirt ist.

In der Mai-Versammlung hielt der Professor Waagen einen Vortrag über die ausgezeichnetsten Manuscripte mit englischen Miniaturen im britischen Museum, und theilte mit, wo sich gegenwärtig die wichtigsten Gemälde der Sammlung des verstorbenen Königs der Niederlande finden und zu welchen Preisen dieselben verkauft worden sind. Ausserdem legte derselbe das zweite Heft der archäologischen Annalen von Didron, einen Catalog der vortrefflichen Bildersammlung des Hrn. van Saceghem zu Gent, „Rom und Köln", eine Schrift von Dr. B. Stark, und eine Notiz über ein Portrait von Raphael von Hrn. Dennistoun vor.

1) Vergl. die Anzeige über dieses Werk in No. 19 dieses Blattes.

2) In No. 26 dieses Blattes befindet sich eine Anzeige darüber

Novitätenschau.

L'Artiste. Revue de Paris. 1851. Erstes Juniheft. — Graf H. de Vielcastel: Die National-Museen. Eine Erinnerung für die National-Versammlung wegen der Dotation der Museen. — Victor Pavie: Der Verkauf des Cabinets Grille in Angers. — Artistische Beilagen: „Ein letzter Sonnenstrahl" (Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft) von Ciappori, lithographirt von Pirodon; „zwischen zwei Frauen", Scene aus Molière, recht saubere Zeichnung und Stich von Riffaut: „ein Fleischer", Radirung von Ed. Armand, vom Salon.

Zweites Juniheft. — Paul Mantz: die Säle des Louvre. — Eudore Soulié: Besprechung des Werkes von Ph. de Chennnevières: „Archives de l'art français". — Unter den Abbildungen befindet sich das von G. de Montaut gestochene Bild „die Blumen" von B. Masson, wovon S. 187 unseres Blattes Bericht gegeben, so wie ein von Decamps entworfenes, von A. Masson radirtes Blatt: „der Wildmeister".

The Art-Journal. Maiheft. 1851. — Die Industrie-Ausstellung, ihre Gegenstände und Resultate. — Henry Cook: Der gegenwärtige Zustand der Monumente von Griechenland. — Frau Hall: Wanderungen zu englischen Gräbern. Das Grab von Grace Aguilar. — Die Gesellschaft britischer Künstler, 28. Ausstellung. — Nekrolog von Joseph Bentley Leyland. — Die grossen Meister der Kunst. (Forts.) Albrecht Dürer. — Ueber enkaustische Ziegel, mit Abbildungen. — W. B. Essex: Email-Malerei. — Hogarth's Grab in Chiswick. — Die Künste in Indien. — Angefügt ist diesem Hefte der erste Theil von dem „illustrirten Catalog", welcher die vier Monate: Mai — August begleitet und dem ein Aufsatz „über die Wissenschaft der Ausstellung" von Robert Hunt angehängt ist.

Juniheft. — Die königl. Akademie, 83. Ausstellung. Ausstellungen der beiden Gesellschaften von Malern in Wasserfarben. — Die grossen Meister der Kunst. Claude Lorrain. — Thomas Wright: Die häuslichen Gebräuche der Engländer im Mittelalter mit Illustrationen von Fairholt. IV. Belustigungen der Anglosachsen im Freien. Jagen und Falkeniren. Pferde und Wagen. Reisen. Geldgeschäfte. — Gemäldeverkäufe des Monats. — Scenen aus dem Künstlerleben. II. Teniers. — R. Hunt: Ueber enkaustische Zigel (mit Abbildungen). — Wanderungen durch den Krystallpalast. — Angehängt ist der zweite Theil des illustrirten Catalogs.

Berichtigungen.

S. 248 Sp. 1 Z. 3 v. o. ist hinter dem Worte Kunstwerke hinzuzusetzen: der Jetztzeit.

S. 248 Sp. 1 Z. 19 v. o. ist Schonung für Schwung zu lesen

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches Kunstblatt.



Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 34. Sonnabend, den 23. August. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

I.

Die Kunst-Akademie zu Berlin

nach ihrer Verfassung und den Vorschlägen zur Umgestaltung der letzteren bis zum Jahre 1848.

7. Reformpläne von 1844 bis 1846. (Schluss)

Auf Veranlassung des Ministers wurde nunmehr, zur nochmaligen Durchprüfung alles des bisher für die Neugestaltung der Kunstangelegenheiten Vorgeschlagenen und Zusammengetragenen eine Commission ernannt, bestehend aus den Herren Rauch, Wach, Begas, Herbig, Stüler, Strack und Kugler, und durch sie ein ihr vorgelegter, mit ausführlichen Motiven versehener Entwurf zu einem neuen akademischen Statut berathen und vorläufig festgestellt, aus welchem wir die folgenden Hauptpunkte entnehmen.

Zweck der Akademie ist: Die schaffende Kunst zu fördern, und zwar indem sie theils als begutachtende Kunstbehörde, theils als Kunstschule, theils endlich als Genossenschaft der Meister wirksam ist und diese drei Gesichtspunkte zu einer in sich einigen Gesammtwirkung zusammenfasst.

Der Akademie ist ein Curator vorgeordnet, welcher der jedesmalige Staatsminister ist, von dessen Ressort die Kunstangelegenheiten des Staats abhängen.

Das Haupt der Akademie bildet ein akademischer Senat, der aus beständigen und nicht beständigen Mitgliedern besteht. Zweck der Berufung der letzteren, welche von der Genossenschaft der Akademie gewählt werden, ist: dem bewegenden Elemente in der Kunst, den sich neu gestaltenden Ansichten und Tendenzen Gelegenheit zur Vertretung auch innerhalb des Senats zu geben. — Der akademische Senat bildet die begutachtende Kunstbehörde des Staats.

Der Senat ist in zwei Sektionen geschieden, in die der bildenden Künste und die musikalische.

An der Spitze jeder Sektion steht ein Direktor, der aus den beständigen Mitgliedern des Senats und zwar auf drei Jahre gewählt wird. Der ausscheidende Direktor ist jedoch stets wieder wählbar.

Der Direktor hat die Pflicht, die künstlerische Wirksamkeit nach allen Beziehungen der betreffenden Sektion der Akademie in geregeltem Gange zu erhalten. Bei den Berathungen der Sektion des Senats führt er den Vorsitz. Bei dem Zusammentreten beider Sektionen führt der Direktor der ersten Sektion (der der bildenden Künste) den Vorsitz.

Kunstschulen der Akademie. Bei der Akademie sind zwei Kunstschulen mit denjenigen Unterrichtsfächern, Uebungen und Lehrmitteln eingerichtet, welche erforderlich sind, um dem schaffenden Künstler die vollkommene künstlerische Ausbildung zu gewähren. Die eine dieser Schulen ist die akademische Schule für die bildenden Künste, die andere die akademische Schule für die musikalische Composition.

Die Professoren und Lehrer sind dem Direktor der betreffenden Sektion in Allem, was den Unterricht anbetrifft, zunächst verantwortlich. Sie haben jährliche Berichte zu geben. Die Schüler zahlen Aufnahmegeld. Ausserdem für den Genuss des Unterrichts resp. Schulgelder und Honorare.

Zur Unterstützung unbemittelter und vorzüglich ausgezeichneter Schüler ist eine Anzahl von Stipendien gestiftet, welche stets auf eine bestimmte Zeit ertheilt werden.

Den ausgezeichnetsten Schülern werden jährlich kleinere Preise ertheilt, welche in Kupferstichen oder Druckwerken bestehen. Den einheimischen Schülern, welche die Schule mit vorzüglichst glänzendem Erfolge absolvirt haben, werden grosse Preise zuerkannt, welche dazu dienen, die Schüler auf fördernde Weise in die Stellung des selbständigen Künstlers hinüberzuführen.

Die akademische Schule für die bildenden Künste enthält die drei Abtheilungen: 1. für Malerei, Bildhauerei und verwandte Kunstfächer, 2. für Architektur, 3. für Geschichte. — Die Uebungssäle der beiden ersten Abtheilungen sind den Schülern auch ausser den eigentlichen Lehrstunden, so viel als möglich den ganzen Tag, und unter der Controle besonderer Aufseher geöffnet. Zur Aufnahme in die erste und zweite Abtheilung der Schule ist eine Prüfung des Aspiranten erforderlich, welche von dem künstlerischen Darstellungsvermögen für das erwählte Kunstfach ein befriedigendes Zeugniss ablegt. Doch wird dadurch nur ein vorläufiger Aufnahmeschein erworben, während die Matrikel erst nach einem halben Jahre nach entschiedener Darlegung des künstlerischen Berufes ertheilt werden kann.

Denjenigen einheimischen Schülern, welche die Schule mit vorzüglich glänzendem Erfolge besucht haben, wird als grosser Preis entweder ein Reisestipendium bewilligt, oder es wird ihnen die Ausführung einer Kunstarbeit übertragen.

Sollten sich einheimische Schüler anderer einheimischer Kunstanstalten in dem Grade auszeichnen, dass sie der grossen Preise würdiger erscheinen, als die Schüler der Akademie, so darf der Senat nach genauer Kenntnissnahme diese Schüler statt der akademischen für die Begünstigungen in Vorschlag bringen.

Die akademische Schule für musikalische Composition gewährt ihren Zöglingen einerseits den Unterricht in der Harmonielehre und im Contrapunkt, in der Geschichte der Musik, im Gesang und im Spiele der nothwendigsten musikalischen Instrumente; andererseits die Anleitung zu Compositionen. Ausserdem finden musikalische Aufführungen theils von Meisterwerken, theils von Arbeiten der Schüler statt.

Zur Aufnahme ist eine Prüfung nothwendig, bei welcher nöthige technische und theoretische Vorkenntnisse und die Befähigung zur Composition gezeigt werden müssen. Für den Besuch der Schule ist die Zeit von drei Jahren festgesetzt. Auch hier wird den ausgezeichneten Schülern als grosser Preis ein Stipendium zu einer Studienreise bewilligt, jedoch ist der Senat berechtigt, zur Erlangung dieses Preises unter Umständen eine Concurrenz zu veranstalten, zu der auch angehende Componisten des Inlandes, die ausserhalb der Akademie gebildet sind, zugelassen werden können.

Die Genossenschaft der Mitglieder der Akademie hat den Zweck, die Gemeinsamkeit der künstlerischen Bestrebungen zu befördern. Die Mitglieder sind theils ordentliche, theils Ehrenmitglieder. Zu ordentlichen Mitgliedern werden nur schaffende Meister der Kunst, zu Ehrenmitgliedern nur Kunstfreunde von ausgezeichnetem Verdienst um die Kunst erwählt.

In den Motiven heisst es über den Beisatz „schaffend“: die Meisterschaft, die nur in der materiellen Technik beruht, wird hierdurch ausgeschlossen, ohne dass dem Künstler, dessen Thätigkeit wesentlich in der Reproduktion besteht, die Gelegenheit zum Eintritt in die Genossenschaft doch gänzlich versagt bliebe.

Die ordentlichen Mitglieder sind theils einheimische (d. h. im preussischen Staate ansässige), theils auswärtige. Nur die einheimischen, ordentlichen Mitglieder haben volles Stimmrecht.

Die Genossenschaft zerfällt in zwei Sektionen. Die erste Sektion ist die der bildenden Künste, die zweite ist die musikalische Sektion.

Jede Sektion erwählt zur Verwaltung ihrer inneren Angelegenheiten einen besonderen Ausschuss, dessen Personenzahl nach Maassgabe der Mitgliederzahl festgestellt wird.

Jährlich findet eine Versammlung zur Wahl neuer Mitglieder statt, welche jede Sektion selbständig für sich betreibt. Die Vorschläge zur Wahl gehen von dem Ausschusse aus, welchem jedes ordentliche, einheimische Mitglied Candidaten vorzuschlagen das Recht hat. Der Curator bestätigt die Wahl.

Im Uebrigen versammelt sich jede Sektion, so oft es nach den genossenschaftlichen Zwecken für nöthig erachtet wird. Sie verfolgt diese Zwecke vollkommen selbständig und hat ebenso selbständig über die genossenschaftlichen Einkünfte (vgl. das Folgende) zu verfügen, nachdem die allgemeinen Beschlüsse hierüber von Seiten des Curators genehmigt sind.

Kunstausstellungen. Die erste Sektion der Genossenschaft veranstaltet zu gewissen Zeiten grosse öffentliche Kunstdarstellungen von Werken der Mitglieder und anderer lebenden Künstler im Lokale der Akademie. Ueber die Aufnahme der eingesandten Kunstgegenstände und über die Art der Aufstellung entscheidet eine Commission, welche aus den jedesmaligen nicht beständigen Mitgliedern und einer gleichen Anzahl beständiger Mitglieder der ersten Sektion des akademischen Senats zusammengesetzt ist. Zu den letzteren gehört jedesmal der Direktor der Sektion, der zugleich in der Commission den Vorsitz führt und in zweifelhaften Fällen der Abstimmung den Ausschlag giebt. Die Kosten der Ausstellungen werden durch die Einnahmen, die sich aus den zu zahlenden Eintrittsgeldern ergeben, gedeckt. Die Ueberschüsse dieser Einnahmen werden als genossenschaftliche Einkünfte der ersten Sektion der Mitglieder der Akademie betrachtet.

Der zweiten Sektion bleibt es überlassen, sich auf ähnliche Weise durch die öffentliche Aufführung musikalischer Compositionen von Mitgliedern und anderen lebenden Componisten zu bethätigen.

Bibliothek der Akademie. Die Benutzung derselben, so wie der Kupferstichsammlung ist den Beamten der Akademie, ihren Mitgliedern und den Schülern der akademischen Kunstschulen freigestellt. Ihre Verwaltung ist einem Bibliothekar übergeben.

Akademische Patente. Der akademische Senat ist ermächtigt, ausgezeichneten Kunsthandwerkern nach erfolgter Prüfung, unter vorbehaltlicher Genehmigung des Curators, ein akademisches Patent zu verleihen. Die frühere Bezeichnung „akademischer Künstler“ soll indess gegen eine andere, das betreffende Handwerk bezeichnende vertauscht werden. —

Die allgemeine Zeichnenschule und die Kunst- und Gewerkschule sollten nach dem vorstehenden Entwurfe (wie schon nach den früheren Conferenzen) ganz von der Akademie abgetrennt werden. Statt ihrer sollte eine besondere „allgemeine Zeichnen- und Modellirschule“, zur höheren Ausbildung der Kunsthandwerker, eingerichtet werden. Das Reglement zu dieser wurde ebenfalls berathen und festgestellt. Der Schule sollte ein selbständiger Direktor vorgesetzt werden und diesem ein Inspektor zur Seite stehen. Die Unterrichtsfächer sollten betreffen: 1. Geometrisches Zeichnen; — 2. Freies Handzeichnen nach Vorlegeblättern, und zwar a) nach Ornamenten und anderen Vorbildern für die einzelnen Kunsthandwerker, b) nach Darstellungen der menschlichen Gestalt; — 3. Freies Handzeichnen nach Gypsmodellen und — 4. Modelliren (beide ebenfalls nach Ornamenten und Darstellungen der menschlichen Gestalt); — 5. Vorträge über die Bildung und den Organismus des Ornaments; — 6. Vorträge über die Proportionen und den allgemeinen anatomischen Zusammenhang des menschlichen Körpers; — 7. Vorträge über die Elemente der Geometrie, der Projektionslehre und Perspektive. — Der Unterricht sollte je nach dem Alter der Zöglinge in verschiedene Curse abgetheilt werden. Die Uebungssäle sollten je nach Bedürfniss den ganzen Tag offen stehen. Jährlich sollten Prämien ertheilt werden, bestehend in Kupferstichen oder Druckwerken, Medaillen und Ehrendiplomen.

Nach den Entwürfen zu den Ausgabe-Etats für die hiernach neu zu gestaltenden Institute war die jährliche Dotation der Akademie (mit Einschluss der musikalischen Sektion) auf 32,000 Thlr., die der allgemeinen Zeichnen- und Modellirschule auf 9700 Thlr. berechnet.

Die Pläne wurden hierauf durch den Minister dem Könige vorgelegt, um zu vernehmen, ob dieselben im Allgemeinen die Billigung Sr. Majestät fänden und auf diesem Grunde weiter fortgebaut werden dürfe. Die darauf erfolgte Kabinets-Ordre gab noch zu einigen besonderen Special-Verhandlungen Anlass. — Eine Entscheidung erfolgte nicht. (Fortsetzung folgt.)

Kunstbericht aus Nassau.

Von **K. Rossel** in Wiesbaden.

Berichterstattungen aus den einzelnen deutschen Landestheilen über Gegenstände der bildenden Kunst haben wir, so oft sie im Kunstblatt erschienen, jedesmal mit hohem Interesse kennen gelernt; sie haben uns zur Beurtheilung unserer eigenen Verhältnisse immer gar willkommene Vergleichungspunkte abgegeben; sie haben oft etwas Tröstliches, immer ungemein viel Anregendes für uns enthalten. Dass das Interesse für solche Dinge auch anderwärts ein gleiches, dass es überall rege und an den meisten Orten im Wachsen begriffen ist, das zeigen uns, ausser vielen anderen Zeichen der Zeit, gerade die Berichte dieser Blätter am vollständigsten, und so dürfen wir wohl annehmen, dass von dem grösseren Kunstpublikum dergleichen Nachrichten auch aus unserem Lande, das freilich erst seit jüngster Zeit seine ersten kleinen Unternehmungen auf diesem Gebiete versucht hat, nicht unfreundlich entgegengenommen werden. Vielleicht wäre sogar die Erwartung nicht ungerechtfertigt, dass von gleichstrebenden, aber durch grossartigere Hülfsmittel gestützten und durch längere Erfahrung geleiteten Genossen eine durch Rath und That fördernde Mitwirkung uns um so eher, um so wirksamer geleistet würde, jo vollständiger dieselben durch das deutsche Kunstblatt von demjenigen unterrichtet sind, was auf künstlerischem Gebiete bei uns bereits gewirkt oder angestrebt ist. Da nun ein guter Theil dessen, was unser Land in diesem Fache leistet, mit dem hiesigen Kunstverein in Beziehungen steht, indem es als von ihm entweder hervorgerufen oder angeregt, oder doch gepflegt und gefördert betrachtet werden darf, so wollen wir, zugleich anknüpfend an das, was ein ähnlicher Aufsatz: „Ueber den Zustand der bildenden Kunst im Herzogthum Nassau und die zu ihrer Pflege gegründete Gesellschaft von Freunden bildender Kunst" in No. 21 und 22 des Jahrgangs 1850 dieser Blätter gebracht hat, über die seitherige weitere Entwickelung dieses Vereins für diesmal einen einleitenden Bericht voraussenden.

Wenn aus äusseren Erfolgen ein treffender Rückschluss auf die gedeihliche Wirksamkeit eines Vereins gezogen werden darf, so muss es mit dem hiesigen Kunstverein, der bis jetzt noch den langen, aber um so bescheideneren Titel einer „Gesellschaft von Freunden bildender Kunst im Herzogthum Nassau zu Wiesbaden" führt, nicht übel bestellt sein. Er zählt ein Dasein von kaum vier Jahren; eine Unterstützung aus öffentlichen Mitteln, obgleich mehrfach begehrt und längst zugesagt, auch von der Kammer der Abgeordneten längst und mit seltenem Entgegenkommen bewilligt, hat er bis jetzt noch in nichts erhalten; er ist zur Förderung seiner so höchst mannigfachen Zwecke lediglich auf die, zu 3 Fl. angesetzten, Jahresbeiträge seiner Mitglieder angewiesen, deren Zahl sich voriges Jahr um diese Zeit auf etwa 130 belief — und trotz alle dem hat er aus und durch sich selbst, zugleich durch mehrere zusammentreffende erfreuliche Umstände begünstigt, nicht blos seinen Bestand gesichert und befestigt, sondern auch seine Wirksamkeit bedeutend erhöht und ausgebreitet. Der Verein hat sich im Laufe eines Jahres von 130 bis zu 240 Mitgliedern verstärkt, was bei den engen Grenzen unseres Landes und der Neuheit der Sache nicht wenig sagen will, er hat mit auswärtigen Vereinen Beziehungen angeknüpft oder befestigt, er darf sich der edelmüthigsten Förderung seiner Zwecke namentlich von Seiten des Münchener Kunstvereins rühmen, er hat durch seine permanente Ausstellung, so wie durch Verloosungen von Kunstgegenständen in immer erweiterteren Kreisen des Publikums Eingang und freundliche Theilnahme zu finden gewusst; er hat die Pflege und Unterstützung junger künstlerischer Talente in die Hand genommen und so nach allen Seiten, so weit seine Kräfte reichen mochten, gefördert und angeregt.

Seine Mitglieder kommen regelmässig jede Woche einmal zusammen. Als ein zweckmässiges Belebungsmittel dieser Versammlungen dürfen die im Laufe des vorigen Winters abgehaltenen Vorträge eines Mitgliedes über Gegenstände der bildenden Kunst des Mittelalters gerechnet werden. An dem Faden der geschichtlichen Entwickelung suchte der Vortragende die einzelnen Perioden der bauenden und bildenden Kunst in Deutschland, von ihren frühesten Erscheinungsformen an bis zu ihrer höchsten Durchbildung in Uebersichten darzulegen und durch genauere Beschreibung charakteristischer Denkmäler der Architektur, Skulptur und Malerei zu erläutern, wozu sich derselbe durch die mit anerkennenswerther Liberalität gewährte Benutzung der Schätze hiesiger öffentlicher Bibliothek, so wie durch die Freundlichkeit einzelner Mitglieder in Stand gesetzt sah, welche Ansichten, Risse, Details und andere Zeichnungen für diese Zwecke mitbrachten und dem Verein vorlegten. Diese Vorträge, sechszehn an der Zahl, welche nebenbei besonders die sehr vernachlässigte Bekanntschaft mit den mittelalterlichen Kunstdenkmälern des Inlandes auszubreiten und für deren Erhaltung Interesse einzuflössen suchten, wurden am 4. April d. J. mit einem ausführlichen Vortrag über den Kölner Dom beschlossen. Bei der Eröffnung derselben, am 22. November v. J., konnte der Vorsitzende die Versammlung zugleich durch eine Mittheilung überraschen, die mit der freudigsten Theilnahme aufgenommen wurde, dass nämlich S. H. der Herzog das Protektorat der Gesellschaft übernommen hätte. Da diese Auszeichnung bis dahin noch keinem der im Lande bestehenden Vereine zu Theil geworden war, so liess dieser Schritt die allervortheilhafteste Rückwirkung auf die Interessen des Vereins erwarten, und es darf von da an gewissermaassen ein neues Stadium seiner Entwickelung gerechnet werden. Denn abgesehen davon, dass durch diesen Vorgang viele Personen aus dem Adel und der höheren Beamtenwelt, die bei uns wie anderswo dem geistigen Leben des Volkes seither ziemlich kalt gegenüber gestanden hatten, für das Interesse des Vereins gewonnen wurden, so musste auch der Verein in diesem Anlass seinerseits eine Aufforderung finden, durch eine Gegenäusserung in passender Form den Beweis zu führen, dass er den Werth der so huldvoll ihm zugedachten Protektion wohl zu schätzen wisse.

Es wurde nämlich auf den Vorschlag des Vorstands ein Album angefertigt; sämmtliche Mitglieder des Vereins wurden, unter Bezeichnung des Formats der Blätter, zur Betheiligung aufgefordert und Termin zur Einsendung bis zum April d. J. anberaumt, als dem muthmasslichen Zeitpunkt, wo die Vermählung des Herzogs statthaben würde, bei welcher Gelegenheit dann die feierliche Uebergabe des Kunstwerks stattfinden sollte.

Dieses Unternehmen ist vollständig gelungen. Es hatten sich nicht weniger als 50 Künstler und Kunstfreunde zusammengefunden, die zusammen 70 Blätter, in den verschiedenartigsten Manieren, geliefert haben. Die meisten derselben sind in Aquarell oder Bleistiftzeichnung ausgeführt; aber auch die Oel- und Guachemalerei, die Federzeichnung, der Kupferstich, selbst die Dekorationsmanier und die Photographie haben im Album ihre Vertreter gefunden. Von ausübenden Künstlern, denen dasselbe die werthvollsten Gaben verdankt, haben sich daran betheiligt: Simmler und Wittemann in Geisenheim, Jacobi, de Laspee, v. Bracht, Knaus (dermalen in Düsseldorf), Seel, Portmann, Scheuer, Vogel, Voddiggel, W. Zingel, sämmtlich in Wiesbaden, A. Müller in Rüdes-

heim, Kölp in Nassau, Herrmann in Dillenburg, Dieffenbach in Hadamar, Beyer in Idstein. Das Widmungsblatt, in farbiger Kalligraphie mit Miniaturen, ist von dem Hoflithographen F. Zingel in Wiesbaden gefertigt; einige kleine plastische Arbeiten, in Bronze von Ch. Zollmann, in Elfenbein von Almenröder; Zeichnungen und Modelle zu den vergoldeten Bronzeverzierungen und Wappen des Prachtbandes hat Bildhauer Gerth in Wiesbaden entworfen. — Am 5. Mai wurde das Album durch eine Deputation des Vorstandes, bestehend aus den Herren Loyendecker, Görz und Keck, dem hohen Protektor des Kunstvereins überreicht und mit Ueberraschung und höchster Befriedigung von demselben entgegengenommen.

Ueber dem Nächsten hat indessen der Vorstand des Vereins auch das Fernere nicht ausser Acht gelassen. Um auch auswärtige Künstler für unsere Zwecke zu interessiren und zugleich allen inländischen Kunstfreunden und Künstlern eine genussreiche Anregung zu verschaffen, hat derselbe, in Ausführung einer derartigen Bestimmung der Statuten, neben der permanenten Ausstellung in diesem Sommer noch eine besondere grössere Kunstausstellung dahier zu veranstalten beschlossen und an alle Künstler Deutschlands die betreffende Einladung ergehen lassen, welche auch diese Blätter No. 11—15 mitgetheilt haben. Zur Leitung der Geschäfte wurde eine eigene Commission niedergesetzt. Schon jetzt sind mehrfache Anfragen und Anmeldungen deutscher Künstler in diesem Betreff an die Ausstellungs-Commission ergangen, und obgleich die grossartigen gleichzeitigen Ausstellungen in London und Brüssel voraussichtlich einen grossen Theil bedeutender Kunstwerke auch aus Deutschland an sich ziehen werden, so sichert doch die vortheilhafte Lage von Wiesbaden und der europäische Ruf seiner Heilquellen dem kunstfreundlichen Beginnen, das gerade zur Glanzzeit des Kurlebens sich dahier entfalten wird, einen Erfolg, der in seiner Art den Vorzügen grösserer Städte nichts nachgeben wird. Ueber die Ergebnisse des Unternehmens behalten wir uns seiner Zeit eine besondere Berichterstattung vor.

Noch ein anderes günstiges Zeichen eines der Kunst und den Künstlern des Landes in gesteigertem Maasse zugewendeten Interesses dürfen wir schliesslich darin finden, dass die Presse, dieser mächtigste Hebel der modernen Kulturbewegung, bei uns, ohne Rücksicht auf politische Parteifarbe, auch der bildenden Kunst eine ganz besondere Aufmerksamkeit zuwendet, indem nicht allein „der Wanderer", ein belletristisches Beiblatt zu dem hiesigen Regierungsorgan, der Nassauischen Allgemeinen Zeitung, sondern auch die „Freie Zeitung", ein rein demokratisches Blatt, in ihrem Feuilleton jeden Anlass benutzt, um über Gegenstände der inländischen Kunst zu berichten und dadurch in den betreffenden Kreisen des Publikums Theilnahme für solche Dinge zu erwecken. So brachte, um nur Einiges hervorzuheben, der „Wanderer" schon 1849 in einem grösseren Aufsatze sehr anregende und zeitgemässe „Wünsche für erweiterte Wirksamkeit der Gesellschaft von Freunden bildender Kunst", desgleichen in 1850 den Abdruck des oben berührten Aufsatzes aus No. 21 und 22 dieser Blätter: „Ueber den Zustand der bildenden Kunst im Herzogthum Nassau", Geschichtliches über die Entstehung der öffentlichen Bildersammlung in einem Nekrolog über Ph. Zimmermann, Vorschläge in Beziehung auf das Ausstellungs-Lokal des Vereins, so wie neuerdings verschiedene Berichte über die Statuten und andere seiner Angelegenheiten. Gleichergestalt ist auch die „Freie Zeitung" mit derartigen Aufsätzen nicht zurückgeblieben. Ausser dem Abdruck des bereits gedachten Aufsatzes im Kunstblatte brachte ihr Feuilleton eine ausführliche Beschreibung der öffentlichen Sammlungen in Wiesbaden, mit daran geknüpften Besserungs-Vorschlägen, Berichte über die Thätigkeit des Vereins, über die Christbescheerung der nassauischen Künstler, eine ausführliche Beschreibung des Albums, Anregungen zur Bildung eines Dombau-Vereins in Nassau u. A. — Dieser auf ein und dasselbe Ziel hinstrebenden Mitwirkung der beiden politischen Hauptblätter des Landes dürfen wir es ohne Zweifel zuschreiben, dass in den meisten Landestheilen sich Theilnahme an den Zwecken des Vereins kundgiebt und dass man bereits hin und wieder, insbesondere im Lahnthale, mit der Förderung derselben Interessen in einem engeren Kreise sich lebhaft beschäftigt. Noch schönere Erfolge dürfen von der Zukunft erwartet werden.

So viel über den Kunstverein und was mit ihm in Beziehungen steht. Zum Glück hat es aber auch der ausübenden Kunst selber bei uns im verflossenen Jahre nicht an Beschäftigung zum Theil bedeutender Art gefehlt. Vor Allem sind es mehrere Werke der Skulptur, die hier eine ganz besondere Beachtung auf sich ziehen, theils in Ansehung ihres Kunstwerthes an sich, theils wegen des echt monumentalen Charakters, der jedem derselben inne wohnt. Wir meinen die Marmorgruppe der Hygea, am Kochbrunnen in Wiesbaden, von K. Hoffmann, jetzt in Rom; sodann den Sarkophag der verstorbenen Herzogin Elisabeth, ebenfalls aus carrarischem Marmor, von Hopfgarten aus Berlin, jetzt in Biebrich, endlich das noch nicht ganz vollendete Monument für den bei Kandern gefallenen General v. Gagern, aus Schwarzwälder Granit, von Gerth in Wiesbaden. Ueber diese und andere Werke der modernen Kunst in Nassau wollen wir baldigst eine besondere Berichterstattung zu geben versuchen.

Der Kölner Maler Bartholomeus de Bruyn.

Eine Berichtigung.

„Bei der Bedeutung, welches jedes Werk von Hans Holbein dem Jüngeren für den Freund der deutschen Kunstgeschichte hat, bemerke ich, dass ich ein solches in einer in dem Wallraf'schen Museum (in Köln am Rhein) befindlichen Anbetung der Hirten erkenne, welches dort, so viel ich weiss, als unbekannt aufgestellt ist. Da die Bilder dort noch keine Nummern haben, gebe ich zur näheren Bezeichnung an, dass die Composition in ihrer Zufälligkeit etwas durchaus Genreartiges hat, welches sich auch in den Charakteren und der meisterlich durchgeführten, von dem Kinde ausgehenden Beleuchtung vorfindet. In dem Gefühl, in der Art der trefflichen Modellirung, in dem bräunlichen Lokaltone der Fleischfarbe findet sich eine auffallende Uebereinstimmung zu der ebenfalls als Nachtstück aufgefassten Anbetung der Hirten im Münster zu Freiburg im Breisgau, bekanntlich einem beglaubigten Werke Holbein's."

So schliesst ein Aufsatz von G. F. Waagen in No. 50 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter, überschrieben: „Zur Malerei in Deutschland und Böhmen von 1450—1550."

Ziemlich genau bekannt mit den Kunstschätzen des Wallraf'schen Museums in Köln, überraschte mich dieser in demselben von Hrn. Waagen angeblich gemachte Kunstfund nicht wenig, da mir und meinen Freunden in unserem Wallrafianum kein derartiges Bild bekannt war, welches man Hans Holbein dem Jüngeren zuschreiben könnte. Was war natürlicher, als dass ich mich in der grössten Spannung und Erwartung von dem Dasein eines solchen Bildes zu überzeugen suchte. Meine Nachforschungen gaben mir aber die Ueberzeugung, dass die Angabe des Hrn. Waagen auf einem Irrthum beruht, denn das

einzige Bild in unserem Museum, worauf seine andeutende Beschreibung passt, wenn man auch Manches in derselben des Beschreibenden Phantasie zu gut halten muss, ist ein etwa drei Fuss hohes, in der Composition und Ausführung nur mittelmässiges Altarbild mit Flügeln, auf denen die Bildnisse der Donatoren, Bürgermeister Arnold von Brauweiler und seiner Gemahlin Helena angebracht sind, welche Bildnisse in ihrer Auffassung, technischen Behandlung und Farbengebung an Holbein erinnern könnten. Hier wird dasselbe für ein Werk unseres als Bildnissmaler eben so tüchtigen Meisters, wie Hans Holbein, des Kölner Malers Bartholomeus de Bruyn gehalten. Ich werde darauf noch zurückkommen.

Trete ich erst nach einem Vierteljahr mit meiner Berichtigung auf, so hat diese Verzögerung einzig ihren Grund darin, dass ich erwartet, der Conservator unseres Museums würde den Hrn. Waagen von seinem kaum begreiflichen Irrthum überzeugt haben. Das ist nicht geschehen, und daher will ich versuchen, was den in Köln von Hrn. Waagen gemachten Kunstfund betrifft, die Ehre der Kunstkennerschaft der Kölner Kunstfreunde zu retten.

Das Bild unseres Museums, auf welches sich des Hrn. Waagen Beschreibung einzig beziehen kann, hat die Geburt des Heilandes zum Vorwurf. In einer verfallenen, im barocksten, toskanischen Style gehaltenen Säulenhalle, deren Architraven an einer Seite nackte Baumstämme zur Stütze dienen, eine Freisicht auf eine Berglandschaft gewährt, liegt das nackte Jesuskind in einer Wiege. In Gold aufgetragene Strahlen gehen von demselben aus und theilen den ihm nahe stehenden Figuren das Licht mit. Vor dem Kinde, links vom Beschauer, kniet die Mutter in staunend betender Stellung, während zu seinen Häupten eine Gruppe Engelfiguren knieen, hinter denen zwei Hirten, ein jüngerer in Spitzschaube und ein älterer, baar häuptig, sich an dem als Säulenschaft benutzten Baumstamme haltend, neugierig in die Scene schauen. Auf der entgegengesetzten Seite tritt der h. Joseph vor, sich bemühend, eine angezündete Kerze vor dem Luftzuge zu schützen. Ochs und Eselein fehlen auch nicht. Auf dem Flügel, links vom Beschauer, sehen wir den Bürgermeister Arnold von Brauweiler, knieend mit gefalteten Händen. Er ist in seiner Amtstracht, in schwarzem Sammt-Barett und dem roth und schwarz getheilten, mit braunem Rauchwerk ausgeschlagenen Talare, und hält im Arm den weissen Herrscherstab, ein Zeichen, dass er regierender Bürgermeister ist. Hinter ihm steht sein Schutzheiliger, ein gewappneter Ritter, die Rechte auf des Bürgermeisters Haupt legend, in der Linken ein Banner haltend. Auf dem rechten Flügel kniet des Bürgermeisters Gemahlin auch vor ihrer Patronin, in schwarzem einfach reichem Kleide, mit Haube und Gürtelschmuck.

Abgesehen von der Composition, der Behandlung der Gewänder und der Technik im Hauptbilde, dessen Hauptmotive in einem ähnlichen schlechter gemalten Bilde der Sammlung sich wiederholen, die nicht an Holbein erinnern, und in denen ich vergebens treffliche Modellirung gesucht, geben die Bildnisse der Donatoren, die allerdings etwas von Holbein's Typus zeigen, doch die Ueberzeugung, dass das Bild unmöglich ein Werk Hans Holbein's d. J. sein konnte. Das Museum besitzt in einem anderen Bildnisse des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler ein wahres Meisterstück des Kölner Malers Bartholomeus de Bruyn, welches, was Naturwahrheit, Individualisirung des Charakters, Klarheit der Schatten und Zartheit der technischen Durchführung angeht, keinen Vergleich mit den gelungensten Bildnissen Hans Holbeins d. J. zu scheuen braucht. Dies Bildniss führt am unteren Rande des Rahmens die Inschrift: *Her Arnolt van Browiller Burgermeister zo Coellen Aetatis. 62. A° 1535.* Auf dem in Rede stehenden, nach Hrn. Waagen's Meinung von Holbein gemalten Bilde ist derselbe Bürgermeister im 78. Lebensjahre dargestellt, seine Inschrift sagt: *D. Arnolt a Bruweiler aetatis annorum 78 Civitatis Coloniens 12 Cos.* Demnach ist das Bild 1551 gemalt, woraus hervorgeht, dass dasselbe kein Werk Holbein's sein kann; denn bekanntlich war Hans Holbein, nachdem er England zu seinem Aufenthalte gewählt, zuerst 1529, dann Ende 1532 oder Anfangs 1533 und zuletzt 1538 in Deutschland [1]).

Wie schon bemerkt, wird das fragliche Bild hier dem Kölner Maler Bartholomeus de Bruyn [2]) zugeschrieben, welcher, wie Meister Wilhelm im 14ten, im 16ten Jahrhundert zum Vertreter der kölnischen Schule gewählt zu sein scheint, indem man demselben, ohne alle authentische Gewissheit, eine Menge Bilder aus dem 16ten Jahrhundert, welche sich in Bezug auf Auffassung und Styl ähneln, zuschreibt. Einen würdigeren Vertreter dieser Kunstepoche Kölns konnte man übrigens nicht wählen, wenn der als Bildniss- wie als Geschichtsmaler gleich ausgezeichnete Meister auch nicht so bekannt und unter Deutschlands hervorragendsten Künstlern so gefeiert ist, wie derselbe es in jeder Beziehung zu sein verdient. Bartholomeus de Bruyn schuf als Maler in Köln wenigstens vom Anfange der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts bis zum Jahre 1560, denn im Jahre 1529 erhielt er von dem Stifte zu Xanten den Auftrag, den Hauptaltar der Stiftskirche mit Gemälden zu schmücken, und hinterliess in diesen Bildern Werke, welche das schönste Zeugniss seiner seltenen Meisterschaft sind. Er musste um diese Zeit schon Beweise seines hohen Talentes gegeben haben, sonst würden die kunstliebenden Stiftsherren nicht gerade ihn, der in dem, dieser Arbeit wegen, geschlossenen Vertrage schon Bürger von Köln genannt wird, ausersehen haben, ihrer so herrlichen Kirche einen Hauptschmuck zu verleihen. Diese Altarbilder, eine Kunstperle der Rheinprovinz, sind jetzt auf Kosten unseres Königs wieder restaurirt.

Ueber de Bruyn's Lebenschicksale, seinen Entwicklungsgang als Künstler fehlt uns alle Kunde. Unsere Maler-Bücher erwähnen seiner nicht, nur kommt in einem Register alter Meister, noch 1527 aufgestellt, der Name Barthol. Braun Mahler vor, vielleicht derselbe Meister, denn Braun und Bruyn ist derselbe Name, die Stiftsherren von Xanten nannten ihn im niederländischen Dialekte Bruyn [3]). Nagler nennt den Meister einen Schüler des Martin van Heemskerk [4]), ohne Angabe, woher diese Nachricht, die jedenfalls unrichtig ist. Martin van Heemskerk (Mart. van Veen) wurde 1498 geboren und starb 1574, aber schon 1524 kommen Bilder von Bruyn vor und 1529 war er schon ein berühmter Meister in Köln. Er mochte mit Heemskerk von gleichem Alter sein. Dass Bruyn schon 1529 die Höhe seiner Kunst erreicht, bekunden die Altarbilder in Xanten, die übrigens erst 1536 vollendet waren und dem Meister 500 Goldgulden einbrachten, welchen die Stiftsherren in Anerkennung der künstlerischen Gediegenheit seines Werkes noch 100 Goldgulden zusetzten. In der hierüber von dem Künstler selbst ausgestellten Quittung unterzeichnet er „Bartholomeus de Bruyn“.

---

1) Vgl. Ulr. Hegner: Hans Holbein der Jüngere. Berlin 1827. S. 231 ff. S. 243 und S. 246 ff.

2) Vgl. Joh. Jac. Merlo: Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. Köln, 1850. S. 69 ff., wo die möglichst ausführlichen Nachrichten über diesen Künstler und die bekannten ihm zugeschriebenen Werke.

3) Der Vertrag beginnt: *To weten dat die werdighe Hern van dat Capittel der Kerken tot Xanten met dem ersamen Meister Bartholomeus Bruyn Meelre Burger tot Coelne* u. s. w.

4) Vgl. Nagler's Neues allgemeines Künstler-Lexikon. II. Bd. S. 180.

Ausserordentlich fleissig, leicht schaffend muss dieser ausgezeichnete Künstler gewesen sein, denn eine Reihe vortrefflicher Bildnisse hier in Köln und in andern Orten, ausser seinen historischen Compositionen und einzelnen Figuren von Heiligen, bekunden dies. Seine Bildnisse sind alle lebenswahr, leicht in der technischen Behandlung und, was die Beiwerke angeht, mit dem grössten Fleisse ausgeführt. Wie bei Holbein selbst finden wir auch bei diesem Meister drei verschiedene Manieren der Farbengebung: eine braunröthliche, eine weniger röthliche und eine klare durchsichtige. Was Wunder, dass seine Bilder gewöhnlich für Werke Holbein's ausgegeben werden, mit dessen Art und Gefühl die meisten, selbst bis zu den grünen Hintergründen, auf eine überraschende Weise übereinstimmen. Mancher Kenner mag sich da getäuscht haben, schenkte er der technischen Behandlung der Bilder nicht die gehörige Aufmerksamkeit; denn in de Bruyn's Bildnissen, wie verwandt sie auch in der Auffassung der Charaktere, in der Feinheit des Naturgefühls und in ihrer sprechenden Wahrheit mit Holbein sein mögen, finden wir nicht die Pinselführung von der Linken zur Rechten, die Holbein's Technik charakterisirt und auch zu der Meinung Anlass gab, als habe Holbein mit der linken Hand gemalt. Unser Museum ist im Besitz eines lange nicht genug gewürdigten Schatzes, in einer Reihe von Bildnissen de Bruyn's, welche uns den Entwickelungsgang dieses grossen Malers klar zur Anschauung bringen. Wie edel, ja grossartig er in der Behandlung ganzer Figuren, zeigen die Altarbilder in Xanten und vier Tafeln in unserem Museum: die h. Jungfrau auf der Mondsichel schwebend mit dem Jesuskinde, ein betender Stiftsherr, hinter dem der h. Stephan steht, in dem mit einer Hand aufgeschürzten Levitenrocke Steine als seine Marterwerkzeuge tragend, der h. Vitalis und der h. Lucas, in den Gewändern grau in grau gehalten, ausser der h. Jungfrau in blauem Gewande, in den Köpfen aber vom edelsten und naturfeinsten Ausdrucke und in der ganzen Haltung, besonders im Faltenwurfe der Gewänder, in einem durchaus edlen Style. Hat man die Altarbilder in Xanten und diese Figuren gesehen, so kann man die Composition des in Rede stehenden Bildes, trotz der Bildnisse der Donatoren, die in seiner Weise ausgeführt sind, schwerlich für ein Werk de Bruyn's halten. Zweifels ohne bildete er Schüler, die in seiner Weise arbeiteten. Man hat die Unzulässigkeit, Alles, was unter seinem Namen angeführt wird, für des grossen Meisters Werk gelten zu lassen, wohl gefühlt und sich damit zu helfen gewusst, dass man verschiedene Künstler seines Namens annimmt. In wie weit diese Annahme gegründet, vermag ich nicht zu entscheiden; das bleibt aber unbestritten, dass der Kölner Maler Bartholomeus de Bruyn als Bildnissmaler zu den vorzüglichsten deutschen Malern des 16. Jahrhunderts gehört.

Der einfache historische Beweis, den ich geliefert, wird Hrn. Waagen von der Behauptung, als sei das fragliche Bild im Kölner Museum von Holbein d. J. gemalt, wohl abbringen. In Bezug der in England befindlichen Bilder Holbein's kann ich auch nicht mit Hrn. Waagen's Ansichten, wie er dieselben in seiner Kunstreise durch England und Belgien und in dem Werke: „Kunstwerke und Künstler in England und Paris" niedergelegt hat, übereinstimmen, und werde viele derselben, wird mir die Musse, in einer Monographie über Holbein's Werke in England, zu widerlegen suchen. Der Wahrheit die Ehre!

Köln, März 1851. **Ernst Weyden.**

Holzschnittwerke.

Denkmal König Friedrichs des Grossen. Enthüllt am 31. Mai 1851. Berlin, 1851. Verlag der Decker-schen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei. Preis der Prachtausgabe in Gross-Quarto-Format auf starkem feinsten Kupfer-Velin-Papier, reichgebunden mit Goldschnitt 5 Thlr. 20 Sgr. (auch mit englischem und französischem Text.) — Die andere Ausgabe, auf einem Bogen f. Kupfer-Velin-Papier mit den Abbildungen der Prachtausgabe kostet 5 Sgr. — Als Tableau, sämmtliche 40 Abbildungen auf einer Seite, (ohne Beschreibung) 3 Fuss breit 2 Fuss hoch, Preis: 5 Sgr. (Beschreibung dazu in Taschenformat 2½ Sgr.)

Weit davon entfernt einem Werke, wie das vorliegende, zur Empfehlung dienen zu wollen — der es nicht bedarf —, noch weiter davon entfernt demselben Mängel vorzuwerfen — da es deren nicht besitzt —, haben wir nur den bei dem Unternehmen Betheiligten unsere, gewiss allgemein gerechtfertigte, Anerkennung auszusprechen, indem wir einerseits auf den grossen Nutzen, den derartige Werke der Kunst im Publikum stiften, hinweisen, anderseits aufs Höchste erfreut sind, dies Monument, worauf wir stolz sein können, in den weitesten Kreisen durch die vervielfältigende Kunst auf so würdige Weise vertreten zu sehen.

Fast scheint es, als habe der Hr. Verleger, geleitet von dem rein künstlerischen Interesse an der Sache und beseelt von edlem Patriotismus jedwedes kleinliche Bedenken, wie etwa das einer Spekulation, bei Seite gesetzt, um so recht eigentlich von Innen heraus schaffen zu können, denn, mit gewiss aussergewöhnlichen Mitteln finden wir in diesem Werke Alles vereinigt, um der hohen Bedeutung des dargestellten Gegenstandes zu entsprechen.

Da wir mit Recht voraussetzen können, dass sich dieses Bilderwerk, wenn auch nur in den kleineren Ausgaben, in den Händen sämmtlicher Leser unseres Blattes befindet, so dürfte eine nähere Beschreibung derselben hier überflüssig sein, da sich jedoch diese geringeren Editionen, wir möchten sie die „Volksthümlichen" nennen, nicht nur durch die weniger elegante äussere Form und Ausstattung von jener obenbezeichneten Prachtausgabe unterscheiden, sondern auch hauptsächlich dadurch, dass die in ihnen enthaltenen bildlichen Darstellungen nur durch sogenannte, von den Original-Holzstöcken genommene Abklatsche hervorgebracht sind, während die jener grösseren Ausgabe beigegebenen Abbildungen unmittelbar von diesen abgedruckt wurden, so erhält schon dadurch das kostbarere Werk einen um so bedeutenderen künstlerischen Werth, weshalb wir bei einer gewissenhaften Beurtheilung der Zeichnungen eben nur diese Abdrücke [1]) im Auge behalten müssen. Auch gewinnen dieselben noch ganz besonders an Schärfe und Correktheit, indem sie nicht, wie die eine Sorte der Abklatsche, auf der Rückseite durch Textdruck gestört sind, sondern sich auf chinesischem Papier, das wiederum auf starkem Velin-Papier befestigt ist, abgedruckt befinden, wodurch denn die Zeichnungen selbst, vermöge des diesem Papiere eigenthümlichen Tones, im hohen Grade weich und zart erscheinen.

Der künstlerische Werth der Prachtausgabe wird ausserdem noch dadurch erhöht, dass sich auf ihrem Titel das von A. Menzel auf drei Platten trefflich gezeichnete und von Unzelmann

1) Von derartigen Abdrücken auf chinesischem Papier, die in ihrer Zartheit bei weitem jene Abklatsche übertreffen, liegen uns Separatblätter vor.

in Holz geschnittene Profilportrait Friedrichs des Grossen befindet, welches zwar einzig dazu bestimmt, die Gesammtausgabe der Werke des grossen Monarchen zu zieren, dem vorliegenden Werke jedoch zum Abdrucke bewilligt wurde. Ein anderer nicht unwesentlicher Schmuck dieser vornehmeren Edition besteht ferner in dem Portrait des Meisters Rauch, das mit Benutzung des vom Bildhauer Afinger so äusserst charakteristisch modellirten Medaillons [1]) in Reliefmanier (Collasmanier) als Kupferstich mit dem betreffenden Facsimile unterzeichnet, ihr beigegeben ist. Diesem Allen entspricht der äusserst elegante und geschmackvoll gearbeitete Kattun-Einband, den ein in Gold gepresster, heraldisch behandelter Adler schmückt und der ebenfalls den zu den Werken Friedrichs des Grossen bestimmten Zeichnungen entlehnt ist.

Was indess trotz aller dieser äusseren und inneren Eleganz der Ausstattung dio Hauptsache bleibt, sind die bildlichen Darstellungen des Monumentes selbst und wenn wir einerseits das ganze Unternehmen als ein, der äusseren Form nach, dem Gegenstande höchst würdiges anerkannt haben, so müssen wir vor Allem der Künstler gedenken, die ihre ganze Kraft daran setzten in ihrer Sphäre hier etwas Ausserordentliches zu leisten.

Da ist es zunächst L. Burger,[2]) dem die Ehre gebührt, neben dem Meister Rauch insofern genannt zu werden, als er es sich hauptsächlich angelegen sein liess, in das innere Wesen dieses Künstlers einzudringen, um seinen, nach den Einzelstücken des Monumentes, gefertigten Zeichnungen das Leben einzuhauchen, was jener selbstschöpferisch dem Erze verlieh. Leider fühlen wir uns nicht berechtigt, ein Gleiches von den Darstellungen des andern Zeichners zu sagen, die, wenn auch mit grossem Fleisse gearbeitet, dennoch nicht jenes Eingehen in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Originals in der Weise erkennen lassen, dass wir durch sie ein vollkommenes Abbild desselben gewönnen. Dies sei dem Werke jedoch kein Vorwurf, denn neben den, gewiss mit Recht als in ihrer Art vollendet zu rühmenden Zeichnungen Burgers, dennoch so zu bestehen, ist immerhin eine schwierige Aufgabe, die Jener, gewiss mit anzuerkennender Anstrengung aller seiner Kräfte, zu lösen bemüht gewesen ist.

Nächst den Zeichnern aber ist es unser Holzschneider Unzelmann, dem wir in gleicher Weise nachzurühmen haben, dass er in eben dem Maasse bemüht gewesen war, vermöge seiner Kunst, dem Werke den Stempel der Vollkommenheit aufzudrücken, — und wer das Technische des Holzschnittes einigermassen kennt und weiss, was es heisst, derartige nur leicht durch Schattenschraffirungen hervorgebrachte, mit so genauem Verständniss der bis ins kleinste streng beobachteten und fein charakterisirten Form gefertigte Zeichnungen so wiederzugeben, wird in diesen Arbeiten nicht nur den vollkommen technisch durchgebildeten Holzschneider erkennen, als vielmehr auch den Künstler, der, mit eigenem Verständniss das Gegenständliche arbeitend, im Stande ist, dies nicht blos in treu nachahmender, sondern auch in einer, durch das künstlerisch ausgebildete Gefühl, lebendig empfundenen Weise wiederzugeben.

Der Text, mehr eine erläuternde Zugabe zu den Bildern, entspricht diesem Zweck vollkommen. In kurzer und scharf bezeichnender Weise nennt er die das Monument bildenden persönlichen, allegorischen und scenischen Darstellungen. Bei der grossen, zum Theil sehr seichten Literatur, die dies Denkmal ins Leben gerufen hat,[1]) bedurfte es, neben diesen bildlichen Darstellungen keiner weiteren Raisonnements, und wenn demungeachtet die Einleitung einige historische Bemerkungen über die Entstehung dieses Standbildes und den dabei thätig gewesenen Personen enthält, so sind solche jedenfalls als interessante, mit Dank anzuerkennende Zugaben, den Verehrern vaterländischer Kunst aufs Höchste willkommen.

So ist denn dies Werk, unter allen ähnlichen Erscheinungen, ein redendes Zeugniss für die hohe Verehrung, die man sowohl dem Gegenstande, wie dem Schöpfer desselben schuldig zu sein glaubt und wie das Denkmal einzig in seiner Art, so auch diese abbildliche Vervielfältigung desselben. — Ja, ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, dass dieses Buch uns erst recht eigentlich zum Genusse des hohen Originals vorbereitet, indem wir dadurch, dass wir in ihm das Einzelne in so vollendeter, übersichtlicher Gestalt verbildlicht finden, zur leichteren Uebersicht des Erzcolosses gelangen und wiederum von dieser zurückkehrend, den Eindruck, den derselbe in uns hervorruft, hier in künstlerischer Weise in seine einzelnen Bestandtheile überschaulich zerlegt finden.

Und so möge denn dies Werk, dass ja Jedem und in der wohlfeilen Ausgabe selbst den Unbemittelten leicht zugänglich ist, auch dem grossen Publikum dieselbe Freude bereiten, die es uns gewährt und möge es dasselbe nicht nur als ein schön ausgestattetes Bilderheft mit Vergnügen betrachten, sondern es vielmehr als ein schönes Zeugniss bewahren dafür, dass, wo es gilt, Grosses zu verewigen, es auch dem Deutschen nach keiner Seite hin an Enthusiasmus und Kraft fehlt, um zur Verherrlichung seiner selbst beitragen zu können. **H. Weiss.**

The route of the overland mail to India from Southhampton to Calcutta, 32 plates from drawings by Messrs. Grieve, Telbin, Absolon, Herring, Roberts etc. Qu.-Fol.

Die in Holz geschnittenen und mit Tonplatten gedruckten Abbildungen geben gleichsam in der Form der Panoramen ein reiches Gemälde der ganzen Seefahrt, wo man sich bald von Europa aus nach Indien versetzt sieht. Von den Docks von Southhampton an, wo wir die Regsamkeit bei der Ausrüstung der Fahrzeuge, das Leben und die Bewegung unter den verschiedenen Gruppen der abgehenden Reisenden und überhaupt das Hafenleben erblicken, folgen wir den weiteren Stationen und Küsten, als auch andern Ortsansichten, so die Insel Wight, die Bai von Biscaya, Cap Trafalgar, berühmt durch die grosse Seeschlacht, wo Nelson fiel, Gibraltar, die Algiersche Küste, Malta, mit einer sehr deutlichen Ansicht des Innern, Alexandrien und mehrere Landstationen in Egypten. Weiter gelangen wir an die Küste von Suez, bald darauf nach dem fruchtbaren, schön gelegenen Ceylon, von da in Madras und endlich befindet man sich auf einem der grössten Plätze von Calcutta. In Allem wechseln die verschiedenen Charaktere der Gegenden, ebenso wie in den anderen einzel-

---

1) Dasselbe, welches wir in der Novitätenschau in No. 16 angezeigt haben. D. Red.

2) Mit Ausnahme der vier äusseren Eckfiguren, welche die Cardinaltugenden symbolisiren (No. 4. 5. 6. und 7.) und dem Streifen Relief, auf welchem Geburt, Unterricht und Weihung zum Kriegsdienste (No. 10. 11. 12.) dargestellt sind, gehören sämmtliche Zeichnungen der Hand L. Burgers an. Bei der Ansicht des ganzen Monumentes (No. 1.) wurde eine Skizze von Neu benutzt, von der jedoch wohl nur die Architektur letzterem Künstler angehört, da das Figürliche zu deutlich den Stempel der Burgerschen Behandlungsweise trägt.

1) Freilich auch manches Treffliche, wozu wir, besonders seiner klaren und gemüthvollen Darstellungsweise wegen ein kleines anspruchsloses Werkchen rechnen, das in schlichten Worten eine treffliche Darstellung vom Leben und glorreichen Thun des grossen Königs enthält, und unter dem Titel: Geschichte Friedrichs des Grossen von Fr. Becker — Berlin. Verlag der Vereinsbuchhandlung — gleichzeitig erschienen ist.

nen malerischen Darstellungen eine Mondnacht auf dem weiten Meere und andere Marinebilder der Reise sich auszeichnen.

Als Frontespice des Werkes ist ein reich componirtes Blatt mit orientalischen Figuren von manchem Interesse für verschiedene Comstüme jener Nationen, zugleich wegen einiger darauf dargestellten Volkssitten.

Bei der Mannigfaltigkeit der Darstellungen, wo das Auge länger beschäftigt ist, dürfte demungeachtet mehreren der Blätter etwas abgehen, da eine hervortretende Härte in der technischen Behandlung viel des malerischen Gefühls, welches man sonst in der Mehrzahl englischer Landschaften oder Marinebilder zu finden gewohnt ist, verloren gehen lässt, folglich weniger das künstlerische, als vielmehr das topographische Interesse in dem Werke hervortritt; abgesehen hiervon, kann man den Blättern als Holzschnitt, mittelst dessen Landschaften wegen der Haltung des Tones schwierig sind, den Beifall nicht versagen. Bei dem allgemein gewonnenen Blick auf das Werk wird Mancher mit der Ansicht der Leichtigkeit, womit in unseren Tagen solch eine Reise in jene entfernte Zonen unternommen, geneigt, seine Aufmerksamkeit den Blättern zu schenken. Ein kurzer einfacher Text über jedem einzelnen Bilde, wo zugleich die Namen der einzelnen Holzschnittkünstler genannt, geht dem Werke vor, dessen äusserer Charakter zugleich indisch ist, da der Einband buntfarbig, roth, grün mit Gold, verziert worden.

Die Technik der Holzschnittkunst leistete in diesem Werke etwas sehr Pikantes und zuweilen etwas zu Scharfes, der Druck und besonders die wenigen Clair-Obscurtöne sind mit grosser Präcision ausgeführt; nachtheilig wirken oft in den breiten Lüften die perpendiculairen Streifen der oft aus drei Theilen künstlich gefügten Holzplatten, welche der Druck sichtbar werden liess. Ein Gegenstand, welcher bei fein ausgeführten, dem Kupferstich gleichenden Holzschnittblättern, besonders fürs Landschaftliche, oft wiederkehrt, übrigens bei gewissen Grössen kaum zu vermeiden ist. **Frenzel.**

Steinzeichnung.

Originelle Bauwerke des Mittelalters. Nach der Natur gezeichnet von George Geiwitz. 1. Heft. Eigenthum des Herausgebers; alleiniger Debit bei E. Zschermack in Berlin. 1851. Pr.: 20 Sgr. Das Heft enthält 6 Blätter in gr. Quart auf starkem Kupferdruckpapier.

Die Absicht dieses Unternehmens geht dahin, merkwürdige und charakteristische Denkmäler der Stein- und Holz-Architektur aus der Vorzeit, die heutiges Tags gar oft Wegräumung oder Umgestaltung zu erleiden haben, durch treue Abbildung für die Zukunft aufzubewahren und auf diese Weise zugleich eine Sammlung zu schaffen, welche, die Physiognomie der Bauwerke vergangener Zeiten zurückspiegelnd, den Malern und Zeichnern bei bestimmten Arbeiten als Hülfsmaterial gelten könnte. Diesem praktischen Zwecke gemäss hat der Künstler zur Ausführung die Nadelzeichnung auf Tonplatten gewählt und seinen Gegenstand in einfach derber Weise zur Anschauung gebracht, welche denn auch weniger empfindlich macht gegen kleine Abirrungen der Feder, wie sie sich auf den ersten Blättern wohl finden. Was dies betrifft, so zeigt das folgende Heft, zeigen die Zeichnungen zu den ferneren Lieferungen eine korrektere Haltung. Durch das ganze Unternehmen geht ein gewisser Eifer für die Sache, der sich auch in so fern praktisch zu bethätigen bemüht, als er nach denjenigen Bauwerken spürt und sucht, die von den gewöhnlichen Strassen wackerer Architekturjäger entfernter lagen, während er das oft und genügend Gezeichnete und Mitgetheilte übergeht, so dass das Werk eine zweckmässige Ergänzung zu den vortrefflichen vorhandenen Sammlungen zu werden verspricht. Das vorliegende Heft enthält neben vier Blättern mit Baulichkeiten aus Quedlinburg aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts noch das Rathhaus zu Ballenstedt (1700) und ein Eckhaus aus Halberstadt (1600). Zu den ferneren Lieferungen werden die Reisen des Herausgebers in Thüringen, dem Harz, Braunschweig, Hannover, der Mark u. s. w. das Material liefern. **F. E.**

Zeitung.

Paris, im Aug. Die griechische Regierung hat bei einem bedeutenden hiesigen Bildhauer die Marmorbüsten der Admirale v. Rigny und Codrington bestellt, die im Senatssaale aufgestellt werden sollen.

Hr. Aug. Préault, von dem die Bronze-Statue des Gen. Marceau herrührt, welche auf einem der Plätze von Chartres aufgestellt werden soll, hat die Erlaubniss erhalten, sie hier, in Paris, vor dem Louvre, dem pont des arts gegenüber, aufzustellen. Der General ist mit entblösstem Haupt, mit langem Haar und in der Husaren-Uniform der Zeit dargestellt. Die Architektur des Monuments rührt von Hrn. Lassus her.

Das Museum im Luxemburg erhält eine neue Galerie, in welcher nur die Kupferstiche der jetzt lebenden Künstler aufgehängt werden sollen. Alles, was von Malerei und Bildhauerarbeit auf der diesjährigen Ausstellung von der Regierung gekauft worden ist, soll gleichfalls im Luxemburg aufgestellt werden. Im Louvre ist neulich eine Sammlung mexikanischer, ägyptischer, bronzener und Glas-Figuren, so wie mehrere Mumien aufgestellt worden. Auch haben die von dem berühmten Münz- und Alterthumskenner Hrn. v. Saulcy aus dem Orient mitgebrachten Gegenstände dort ihren Platz erhalten. Unter diesen befinden sich zwei Figurinen von Metall, Venus und Amor, und Bruchstücke von den Gräbern der beiden Könige von Juda, deren Echtheit verbürgt wird. (B. N.)

London, im Aug. Seit einigen Tagen ist in der Centralhalle des Zollvereins in der Gewerbe-Ausstellung, nahe bei Rietschel's Grablegung Christi, eine mit wahrer Kunstfertigkeit ausgeführte Holzstatuette Shakespeare's von J. Fanda, aus Berlin, einem Schüler Rauch's, aufgestellt. Der Künstler ist ein armer Bauerssohn aus Oberschlesien und durch das Wohlwollen eines Gutsbesitzers herangebildet worden. — Hr. Paxton veranschlagt die Kosten der Umwandelung des Krystallpalastes in einen Wintergarten auf 12—15,000 Liv. (84—100,000 Thlr.) und die jährlichen Unterhaltungskosten auf 3000 Liv. (21,000 Thlr.) (B. N.)

Novitätenschau.

Exilium Melancholiae oder weltliches Gesangbuch. Eine Sammlung humoristischer Lieder und Gedichte aus den fliegenden Blättern. Mit den Original-Holzschnitten. München, Verlag von Braun & Schneider. 312 SS. Pr.: 1 Thlr. — Die Freunde des köstlichen Humors des Münchner Witzblattes finden hier alle Sprünge, die er im poetischen Gewande ausgeführt hat, vereinigt.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 35. Sonnabend, den 30. August. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

II.

Vorschläge über Akademieen und Schulen für bildende Kunst.

Wir gehen nunmehr auf die in Folge des Ministerial-Erlasses vom 14. Juli 1848 eingegangenen Vorschläge, welche sich auf das Wesen der Akademieen für bildende Kunst beziehen, über. Indem wir hierbei die in diesen Gegenstand etwa mit einschlagenden Punkte in Betreff der Kunstverwaltung einem späteren Abschnitte vorbehalten, lassen wir zunächst die Vorschläge, welche die Akademieen vornehmlich als Künstler-Vereinigungen, sodann diejenigen, welche sie als Kunstschulen ins Auge fassen, folgen und reihen den letzteren die über die Kunstschulen eines mehr untergeordneten Ranges an.

Wir erinnern übrigens ausdrücklich daran, dass die hier berührten Gesichtspunkte zum grossen Theil bereits in den bis zum Jahre 1848 gemachten Reform-Vorschlägen für die Berliner Akademie mit in Anregung gekommen waren und daher der vorige Abschnitt mannigfach hierbei mit in Betracht zu ziehen sein dürfte.

Die neuerdings eingereichten Vorschläge des Senats der Berliner Akademie bestehen in dem Entwurfe eines Reglements, welches wiederum in Grundlage des bisher gültigen ausgearbeitet ist. Danach ist der Zweck der Akademie: „einerseits als Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen im Vaterlande zur Fortbildung der Kunst beizutragen; andererseits als hohe Schule durch Hervorbringung vorzüglicher Kunstwerke selbst Muster zu sein, und durch Mittheilung gediegener Kenntnisse die drei bildenden Künste, als: Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst, so wie auch die Musik in ihrer Weiterbildung zu fördern.

Als Protektor wird Se. Majestät, als Kurator der jedesmalige Minister des Unterrichts genannt. Letzterer verwaltet in Verbindung mit dem Direktor den Etat. Der Direktor wird durch die Mitglieder des akademischen Senats, vorbehaltlich der königlichen Bestätigung, gewählt und muss entweder ein Historienmaler oder ein Bildhauer sein. Er bekleidet sein Amt lebenslänglich, wogegen der Vicedirektor nur auf drei Jahre gewählt wird, jedoch wieder wählbar ist.

Ueber den akademischen Senat finden wir die neue Bestimmung hinzugefügt, dass unter den Mitgliedern wenigstens fünf Maler, drei Bildhauer, zwei Architekten, ein Kupferstecher und zwei Musiker sein müssen. Bei Vakanzen werden die Mitglieder in der Art ergänzt, dass aus sämmtlichen Mitgliedern drei Kandidaten dem die Mitglieder ernennenden Könige in Vorschlag gebracht werden. Ist aber mit der vakant gewordenen Stelle eine Lehrerstelle verbunden, so erfolgt die Besetzung durch Senat und Direktor. Ein Handschlag an Eides Statt soll bei den betreffenden Debatten die Verschwiegenheit sichern.

Neue Mitglieder können von jedem Mitgliede der Akademie vorgeschlagen werden. Der Senat entscheidet aber erst über die Zulassung zur Wahl, ehe das Plenum durch zwei Drittel der Stimmen dieselbe vollzieht. Die Mitglieder sind ordentliche, Ehren- und korrespondirende. Zur Ehrenmitgliedschaft können Solche gelangen, die als Dilettanten in der Kunst nicht Gewöhnliches geleistet haben: Sammler, Kunstgelehrte etc. Sie haben aber weder Sitz noch Stimme und nehmen an den Sitzungen nur bei feierlichen Gelegenheiten auf Einladung des Direktors Theil.

Abweichend von diesem Entwurfe haben noch einige Mitglieder der Akademie, unter Vorantritt von Hrn. Schoppe, einen andern Plan zusammengestellt. Nach diesem wird der Zweck der Akademie so definirt: „Es ist Aufgabe der Akademie, die Blüthe der Kunst und die Verbreitung derselben in der Nation zu fördern durch selbständige Thätigkeit, durch Berathung und Vorschläge“.

Nun sollen die drei Akademieen des Staats Akademie-Bezirke haben, und zwar:

Berlin: Brandenburg, Sachsen, Schlesien, Pommern, Posen.
Düsseldorf: die Rheinlande und Westphalen.
Königsberg: Preussen.

In jeder Akademie sollen zwei Abtheilungen sein, 1. die für die ausübende Kunst, vertreten durch die Mitglieder der Akademie, 2. die für die Lehranstalten, vertreten durch den Senat.

Die Mitglieder können ordentliche, auswärtige und Ehrenmitglieder sein. Die Wahlen bestätigt der Minister. Berlin soll indess nicht mehr als 60, Düsseldorf nicht mehr als 20, Königsberg nur 5 haben dürfen. (Wie es sich bei dem, nicht

ganz selten vorkommenden Wechsel des Wohnsitzes der betreffenden Künstler verhalten würde, ist hierbei nicht gesagt.)

Die ordentlichen Mitglieder legen eine Künstlerrolle an von allen im Bezirk wohnenden Künstlern; sie wählen ein Schiedsgericht, welches über die Eintragung in die Rolle entscheidet. Ueber den Zweck dieser Maassregel ist nichts weiter beigebracht. Sie veranstalten alle zwei Jahre eine Kunstausstellung, bilden das Schiedsgericht bei Concurrenzen zu öffentlichen Arbeiten und begutachten die Vorschläge zum Ankauf von Kunstwerken für die Sammlungen, so wie den vom Minister vorzulegenden Etat für die jährlich auszuführenden Werke im Akademiebezirke.

Ein zweites Separatvotum rührt von Hrn. Steinbrück her, welcher den Akademieen, mit alleiniger Ausnahme der Düsseldorfer, nur einen untergeordneten Einfluss auf das Gedeihen der Kunst zugesteht und von der Einführung der Akademieen den Verfall der Kunst datirt.

Aus der Direktorstelle soll nach dem Vorschlage des Hrn. St. künftig keine Sinekure und Ehrenstelle auf Lebenszeit gemacht werden, sondern es soll vielmehr nur eine Wahl auf drei Jahre stattfinden.

Ferner wünscht Hr. St. eine Trennung der Verwaltung der Kunstinteressen nach Provinzen, vielleicht mit der Modifikation, dass die Berliner Akademie eine Art Central- und Oberbehörde bilde.

Das Amt eines akademischen Senators sei künftig ein Ehrenamt ohne Gehalt. Die Mitglieder wünscht Hr. St. künftig von der allgemeinen Künstlerschaft gewählt zu sehen, wozu er einen besonderen Wahlmodus vorschlägt. Der besseren Verwaltung wegen erscheint eine Trennung der musikalischen Sektion von der Akademie nothwendig.

Einen sorgfältig ausgearbeiteten Entwurf finden wir von Hrn. Guhl eingeliefert. Derselbe definirt die Akademie als „eine freie Genossenschaft der Meister, zusammengetreten durch freie Wahl“.

Mit einer Kritik von den §§. 33—35 des alten Reglements, welche von den Mitgliedern handeln, verbindet er die Ansicht, dass nur ordentliche und Ehrenmitglieder vonnöthen seien. Das Urtheil der Genossenschaft über die Würdigkeit sei der genügende Maassstab für die Zulässigkeit neuer Mitglieder.

Die Frage, ob nur Künstler Mitglieder sein sollen, beantwortet Hr. G. dahin, dass auch Männer von wissenschaftlichen Leistungen auf dem Kunstgebiete ordentliche Mitglieder müssten werden können.

Die Frage aber, ob alle Kunstarten vertreten sein sollen, welche Hr. G. in Bezug auf die Architektur und die Musik erörtet, findet ihre Beantwortung dahin, dass jene in den streng architektonischen Lehrgegenständen, diese ganz losgelöset werden müsse.

Die Ernennung zu Ehrenmitgliedern, sagt Hr. G., habe nur den Sinn einer öffentlich und feierlich ausgesprochenen Anerkennung von Verdiensten um Förderung von Kunstzwecken.

Was den Vorstand anbetrifft, so hält Hr. G. es für wichtig, dass keine fremden Elemente der Vorsteherschaft beigemischt werden. Die freie Wahl der Mitglieder unter den Mitgliedern sei die erste Bedingung eines organischen Ganzen. Der Name „Senat“ möge bleiben.

Er bestehe aus einem Direktor, Sekretär, deren Stellvertreter und 15 Senatoren, die von den Mitgliedern selbst gewählt werden, und zwar auf 4—5 Jahre, weil er eine immer blühende Krone der immer neu sich ergänzenden Anstalt sein solle. Die Hälfte könne etwa ausscheiden und Wiederwahl zulässig sein. An der Spitze dieses Senats stehe der Direktor, durch absolute Majorität der ordentlichen einheimischen Mitglieder zu erwählen. Der Senat sei keine selbständig beschliessende Behörde, er sei vielmehr ein Ausschuss von Vertrauensmännern, den man mit dem ersten Angriff sämmtlicher akademischer Angelegenheiten betraut habe, also mit derjenigen gewissen Oberleitung, die allemal in der Initiative liegt. Die Stelle eines Senators sei ein Ehren- und Vertrauensposten, welcher keinen Anspruch auf Gehalt zulasse.

Die Thätigkeit der Akademie sei zwiefacher Natur, und zwar:

1. Privative, d. h. theoretische Berathungen über Fragen, die das Kunstleben der Gegenwart betreffen, Besprechung von neu ausgeführten Kunstwerken, Mittheilungen über Erzeugnisse des Kunsthandwerks u. s. w. Ferner Nachrichten über die Gegenstände der königl. Museen, über die Kunst- und Gewerbschulen der Residenz und der Provinzen. Betheiligung bei Gesellschaften und Vereinen u. s. w.

2. Amtliche Thätigkeit, welche in der Veranstaltung von Kunstausstellungen u. s. w. besteht.

Die Lehrinstitute sollen von der Genossenschaft der Meister abhängig, nicht dem Senat, aber der Akademie untergeordnet sein. Der Direktor ist zugleich Direktor des Lehrinstituts. Die Lehrer an den einzelnen Abtheilungen der Lehrinstitute sollen in der Regel Mitglieder der Akademie sein. Den gewöhnlichen Vorstand der Lehrinstitute mache die Gesammtheit aller daran betheiligten Lehrer aus, deren Conferenzen der Direktor präsidirt und von denen die Beschlüsse gefasst werden, welche die inneren Schulangelegenheiten betreffen.

Die Kommunikation zwischen Akademie und Staatsregierung meint Hr. G. am leichtesten so zu bewerkstelligen, dass ein Regierungskommissar ernannt wird, welcher das Recht erhält, denjenigen Senatssitzungen, in welchen Gegenstände der einschlagenden Art zur Verhandlung kommen, berathend beizuwohnen und die Regierung zu vertreten.

Diesen Grundsätzen lässt Hr. G. den vollständigen Entwurf eines aus ihnen abgeleiteten Statuts folgen. —

Wir glauben hier einige Auszüge eines grösseren Aufsatzes von Hrn. Kugler „über die akademischen Künstler-Vereine“ (aus der Beilage zu Blatt 94 des Berliner „Gesellschafters“ vom Jahre 1848) anreihen zu dürfen.

„Das Wort „Kunst-Akademie“ (so sagt Hr. K.) hat eine schwankende Bedeutung. Im Allgemeinen versteht man darunter theils Kunst-Bildungs-Anstalten, theils Vereinigungen von Künstlern; aber die wechselseitigen Beziehungen zwischen diesen beiden Elementen sind in den verschiedenen Ländern verschieden. In der alten Akademie von S. Luca zu Rom bildet sich aus beiden ein zusammenhängendes Ganzes. In Paris ist die „Akademie der schönen Künste“, die eine Abtheilung des sogenannten „Instituts“ ausmacht, nur ein geschlossener Künstler-Verein und von der dortigen Kunstschule gänzlich geschieden. In London ist die Akademie ebenfalls nur ein Künstler-Verein, der aber zugleich, aus freiem Antriebe, ein wenig Kunst-Unterricht ertheilt. In Belgien sind die zahlreichen Akademieen, und namentlich die grosse Akademie von Antwerpen, im Wesentlichen nur Kunstschulen; daneben aber ist dort, und zwar zu Brüssel, in den letzten Jahren eine besondere „Akademie der Wissenschaften und Künste“ errichtet, die als eine Nachahmung des französischen „Instituts“ erscheint, und deren eine Abtheilung, die „Akademie der schönen Künste“, wiederum aus einer Künstler-Gesellschaft besteht. In den ober-italienischen und deutschen Kunst-Akademieen erscheint die Kunstschule durchweg als die Hauptsache; vertreten und verwaltet werden dieselben hier in der Regel durch ein von der höheren Staats-Behörde berufenes Kollegium von Künstlern, das gelegentlich auch durch Nicht-Künstler vervollständigt wird und dessen Mitglieder den Charakter von Beamten tragen; in den meisten Fällen sind die auf solche Weise ein-

gerichteten Akademieen zugleich befugt, andern, ausserhalb stehenden Künstlern den Ehrentitel eines „Mitgliedes der Akademie" zu ertheilen."

Von der Bedeutung der Akademieen als Kunstschulen absehend, fährt Hr. K. sodann fort:

„Es fragt sich, welchen Beruf diese, mit einem öffentlichen Charakter bekleideten Künstler-Vereinigungen, die wir theils in selbständiger Stellung, theils an andere Institute (die Kunstschulen) angelehnt finden, eigentlich haben. Die Antwort ist, wenn wir die bisherigen Verhältnisse betrachten, nicht ganz leicht; auch die Einsicht in die Statuten der verschiedenen Anstalten giebt uns nicht viel befriedigende Aufschlüsse. In den meisten Statuten bleibt, wenn wir die einhüllenden Formeln abschälen, als eigentlicher Kern nur die Bestimmung, dass die Mitglieder wiederum Mitglieder zu machen haben. Ich glaube, ich darf mir meine Bemerkungen hierüber sparen. Oder sie sollen nützliche Dinge über die Kunst sprechen, Vorschläge deshalb machen, auch (wenn es der Behörde beliebt) über dergleichen vernommen werden, — Befugnisse, wozu es doch keiner ausschliesslich akademischen Stellung bedarf. Oder sie sollen ein Kunstgesetzbuch, ein allgemeines Wörterbuch über die Kunst, aufstellen, wie mit einem solchen die französische Akademie schon seit länger als einem Viertel-Jahrhundert beschäftigt ist, ohne dass bis jetzt jedoch eine Zeile davon im Druck erschienen wäre; aber erscheint das Buch auch, wer zwingt die Welt, nach dessen Gesetzen zu leben? Oder sie sollen ein Jahrgehalt empfangen. Diese Bestimmung wird jedenfalls sehr annehmlich sein, und ich gönne zumal den alten verdienten Künstlern von ganzem Herzen ein Dasein, das sie der zuweilen doch sehr drückenden Sorgen überhebt; aber wozu für eine Künstler-Pensions-Anstalt dieser akademische Nimbus? Oder sie sollen bei künstlerischen Konkurrenzen ihr entscheidendes Votum abgeben. Dies Letztere ist die einzig positive Bestimmung, die ich in Betreff der Wirksamkeit der akademischen Mitglieder, so viel mir erinnerlich, in den Statuten der Akademieen gefunden habe. Aber die Sache scheint mir doch auch zu einfach, als dass es dazu eines besonders glanzvollen akademischen Apparates bedürfte."

Im weiteren Verfolg seiner Darlegungen, der das Sonderbare dieser Erscheinungen durch Zurückgehen auf den geschichtlichen Ursprung der Akademieen zu erklären sucht, findet Hr. K. es sodann, damit die akademischen Künstler-Vereine all den „müssigen Formalitäten", all der „eiteln Repräsentation" gegenüber zu einer wahrhaft würdigen Aufgabe für die Gegenwart gelangen, damit sie in der That die Kunst-Intelligenz des Volkes vertreten, ebenfalls für erforderlich: dass sie sich in Genossenschaften der Meister verwandeln. Es handle sich hier nicht um eine Auszeichnung, nicht um ein mehr oder weniger willkürliches Hervorheben des Einen vor dem Anderen; es handle sich um das Anerkenntniss der vollkommen entwickelten, durch gründliche künstlerische Leistungen bethätigten künstlerischen Ausbildung. Es handle sich um ein Ziel, danach mit Anstrengung gerungen werden könne, um die Aufnahme in den Kreis der Meister, um die der Tüchtige sich gern bewerben werde. Es werde einfach zu prüfen sein, ob die Stufe der Meisterschaft, der vollkommen entwickelten Ausbildung, je nach den verschiedenen Anforderungen, welche die verschiedenen Kunstfächer bedingten, erreicht sei. Hierüber werde die Jury der Meister sich zu vereinigen wissen. Bildeten aber sich die akademischen Künstler-Vereine zu solchen Genossenschaften der Meister um, so würden sie auch ein wirkliches, lebendes, einflussreiches Glied im Organismus des Staates werden und zur genossenschaftlichen Bethätigung und dadurch zur Sicherung einer unabhängig künstlerischen Existenz vielfache Gelegenheit finden.

Die in Betreff der künstlerischen Schulen gemachten Vorschläge beginnen wir mit einer Proposition von Hrn. Paul Förster, welche die höchsten Institute auf diesem Gebiete, die Kunst-Akademieen, noch höher erheben will. — Der Proponent weiset die Nothwendigkeit eines Aufschwungs der Kunst aus dem politischen Umschwunge der Dinge in unserer Zeit nach und leitet daraus grössere Anforderungen an die Künstler unserer Zeit her. Sie sollen deshalb einer höheren Bildung theilhaftig werden. Dazu schlägt er vor:

Die Kunst-Akademieen zu Kunst-Universitäten zu erheben, d. h. es sollen an ihnen Vorlesungen museologischen, historischen, kultur-, kunst-literarhistorischen und ästhetischen Inhalts gehalten werden, die Theilnahme daran mit akademischer Freiheit den Kunstjüngern überlassen, für jedes Fach ein Professor angestellt, ausser ihnen aber Privatdocenten das Feld mit Aussicht auf fixirte Anstellung eröffnet werden. — Wir dürfen hier nicht die Grundsätze verschweigen, welche Hr. F. dabei geltend macht. Er sagt: „Diese gesammte theoretische Ausbildung muss aber ganz von dem Principe der Kunst ausgehen. Die Aufladung des atomistischen Details einer historischen Vielwisserei ist fern-, der Grundsatz aber fest zu halten: dass der Künstler niemals dazu angeregt werden darf, den letzten Grund der Dinge zu erkennen, wodurch er zur Vernichtung seiner künstlerischen Natur in das Gebiet der Wissenschaft hinübergezogen würde. — Die theoretische Bildung in einer Kunst-Akademie muss also specifisch verschieden von der wissenschaftlichen auf den Universitäten sein."

An die Privatdocenten wird die Forderung einer künstlerisch-wissenschaftlichen Abhandlung, einer beredten Probevorlesung mit Colloquium vor einer Prüfungs-Commission gemacht.

Die Fragen, die der mit der Sache Vertraute hierbei vielleicht aufwerfen wird, ob und welcher Grad der wissenschaftlichen Vorbildung von dem Kunstschüler bei solcher Gestalt des akademischen Studiums zu fordern sei und wie er seine Zeit einzutheilen haben werde, sind von dem Proponenten unberührt geblieben.

Einen Blick über alle Schulstufen wirft Hr. Guhl und kommt dabei zu folgender Gliederung. Er sucht auf dem Gebiete der Kunst die entsprechende Trias von der ihm auf dem Gebiete der Wissenschaft in der Elementarschule, Schule und Universität entgegentretenden. Diese drei Stadien in einer Anstalt vereinigt und von einem Geiste verwaltet, das wäre ihm das Höchste. Wie die Sache aber einmal steht und weil Wissenschaft ein Jeder, Kunst aber nur die Berufenen treiben sollen, so sind dort eben drei verschiedene Anstalten, die aber hier bei der Kunst in eine Anstalt mit drei Abtheilungen zusammenfallen würden; so dass

1. die Elementarschule — der Berliner Zeichnenschule,
2. die Schule — der Kunstschule,
3. die Universität — der Akademie entsprechen würde.

Hr. v. Quandt dagegen legt das grösste Gewicht auf den Umgang mit dem Meister und das Beispiel desselben. Die vorzüglichsten Künstler und die besten Vorbilder seien das wichtigste Erforderniss für den Anfänger. Schüler und Meister müssen sich in einander hineinleben. Hierzu gehöre allerdings eine wohlwollende Mittheilsamkeit, welche den Meister befähigt, gewissermassen in ein väterliches Verhältniss zum Schüler zu treten, die spätestens im zehnten Jahre schon bei Jenem in Pension zu geben sind. Natürlich wählt sich der Meister den Schüler nach eigener Neigung; denn ohne Zuneigung findet kein Familienleben statt, wie zwischen Erzieher und Zögling nöthig ist. Ja, Hr. v. Q. hält eine zufällige Zusammenwürfelung von Schülern und Lehrern, wie es in den Akademieen stattfindet, für nutzlos, wo nicht für schädlich. Nach seiner Versicherung sind die Ateliers in Dresden solche, dem Künstlerpensionate

sich annähernde Einrichtung, welche man nach seinem Vorschlage ins Leben gerufen habe.

Dem Andrange von unberufenen Kunstjüngern würde ein Ziel gesetzt, weil ein Meister nicht viele Pensionairs aufnehmen könne. Die Behörde müsse für Alle gleiches Lehrgeld festsetzen, damit nicht der Vortheil eines willkürlich hohen Jahrgeldes den Meister bestimme. Ferner müsse die Kunstbehörde auch das Lehrgeld für Unbemittelte zahlen und für die unentbehrlichsten Mittel sorgen, welche Meister und Pensionaire sich nicht selbst halten können.

Hr. v. Q. will, dass die Schüler zugleich in bildlichem Denken und in der Geschicklichkeit, das Gedachte darzustellen, geübt werden. Daher soll ihnen die menschliche Gestalt nicht in Nase, Hände, Füsse etc. zerstückelt, sondern es soll die analytische Methode befolgt und die Schüler zuerst auf das Schema der Gestalt hingewiesen werden, welches die Natur im Skelett vorgezeichnet hat. — Sodann solle man zur Masse übergehen und die Grundlinien mit Umrissen einfassen lassen. Der Plastiker müsse vom Allgemeinsten der Form anfangen und bereits bei der rohen, ersten Anlage auf die Proportionen der Glieder Rücksicht nehmen. — Das Modelliren sei eine wirkliche analytische Entwickelung der Idee.

Schliesslich weist Hr. v. Q. noch auf die Wichtigkeit der Durchdringung des Handwerks durch die Kunst hin. — Im Einklange mit ihm, sofern es sich um das engere Verhältniss zwischen Meister und Schüler handelt, befindet sich Hr. Berger, der ausserdem die Werkstätten der Meister in ein Gebäude vereinigt zu sehen wünscht. Für den Unterricht empfiehlt er Vermeidung des Mechanischen. Die Erscheinungen sollen klar, bestimmt und bleibend aufgenommen werden, so dass aus der Erinnerung reproducirt werden kann. Diese Reproduktionsübungen werden in Gegenwart aller Schüler an der Tafel vorgenommen.

Auch Hr. Steinbrück findet in der Centralisation künstlerischer Werkstätten einen grossen Vortheil, der in gegenseitigem Rath, Antheil und Beispiel, so wie in der gemeinschaftlichen Benutzung der akadomischen Hülfsmittel liegt. Den letzteren wäre nach seinem Vorschlage hinzuzufügen eine Sammlung alter und neuer Costüme, Waffen, Instrumente u. s. w. Den Inhabern der Ateliers wäre für diese Vortheile die Verpflichtung aufzulegen, drei bis vier von den als reif entlassenen Zöglingen der Akademie als Schüler aufzunehmen. —

Hr. Dähling, der sich auf's Entschiedenste für Malerschulen ausspricht, d. h. für Institute, wo eine übereinstimmende Art zu arbeiten Aller herrscht, dringt auf die Trennung desjenigen Unterrichts, der auf die Gewerbe einwirken soll, von dem eigentlichen Kunstunterricht. Daher soll die allgemeine Zeichnenschule aus der (Berliner) Akademie ausgewiesen werden; es sollen nur solche junge Leute in der Akademie Aufnahme finden, die Beweise ihrer Produktionskraft abgelegt haben, worüber eine strenge Prüfung zu entscheiden hat. Als eine neue Abtheilung schlägt Hr. D. eine allgemeine Schule nationaler Kunst vor. —

Nach der Ansicht des Hrn. Gemmel soll die Akademie nicht blos in den Besitz von Elementarkenntnissen setzen, sondern grundsätzlich danach streben, den Schülern auch in den höheren Stadien selbstschöpferischer Leistungen mit dem Beispiel eigner Leistungen Beistand zu gewähren.

In dem unter Hrn. G.'s Zuziehung bereits an der Königsberger Akademie eingeführten Lehrplan beginnt der Kursus jährlich mit dem 15. September. Es werden die Schulkenntnisse eines Tertianers gefordert. Die ersten Wochen sind der Prüfung gewidmet, die sich auf das Zeichnen nach Gypsabgüssen und die Einlieferung eigner Compositionen erstreckt, wonach über definitive Aufnahme oder Zurückweisung entschieden wird. Die Angenommenen kommen dann ein halbes Jahr in die Copirklasse. Ihr folgt die Gypsklasse, welche den ganzen Tag geöffnet ist und in der die Arbeit mehrere Male des Tages nachgesehen werden wird. — Im Aktsaale findet jeden Abend bei Lampenbeleuchtung Aktzeichnen nach nackten Figuren statt. Aus dem Antikensaal kommen die Schüler in die Lebensklasse, wo Köpfe und nackte Figuren und in den unvermeidlichen Zeitlücken Gewandungen gezeichnet werden. Vorzüglich aufmerksam macht hier Hr. G. auf die Ausbeutung der langen Winterabende, welches so geschieht:

Diejenigen, welche im ersten Jahre noch nicht Akt zeichnen, hören Perspektive und Schattenkonstruktion, neun Monate lang Abends. Es wurde Grundsatz, dass der Schüler, sobald er zum Oelmalen gelangt, alle Hülfskenntnisse und jeden darauf bezüglichen Lehrkursus müsse absolvirt haben. Die Anatomie wird während des Winters mit besonderem Nachdruck betrieben. Im ersten Frühlinge findet Zeichnen nach präparirtem Cadaver statt. Zwei Sommer sind die Schüler verpflichtet, an dem Zeichnen nach der Natur Theil zu nehmen.

Die Ateliers der Lehrer sind im Akademie-Gebäude, wie überall der Fall sein sollte. Alle Ateliers dort zu haben, — bemerkt Hr. G., — wäre von unermesslichem Vortheil. Dieser Vortheil, Kunstwerke in ihrem allmähligen Entstehen mit ihren Umänderungen, Vervollkommnungen, ihrer heranreifenden Durchbildung, den Erfolgen des Retouchirens und Lasirens zu beobachten, könne durch Nichts aufgewogen werden und sei dem Künstler lehrreicher, als die Ausstellung fertiger Gemälde. Darum müssten die Ateliers in der Akademie vereinigt und zur Mittagszeit etwa dem Publikum geöffnet werden, oder Sonntags nach der Kirche.

Die Vereinigung bildender Künstler zu Berlin ist der Ansicht, dass in den hohen Kunstschulen (Akademieen) vorzugsweise das gelehrt werden muss, was die allen Kunstfächern gemeinschaftlichen Vorstudien bildet und wozu ein Lehrapparat gehört, den sich ein Einzelner gar nicht, oder wenigstens nicht in einer wünschenswerthen Vollständigkeit anschaffen kann. Demnach sollten die Compositionsklasse, die Kupferstecherschule und Aehnliches fortfallen und der Unterricht derartiger Klassen in die Werkstätten verwiesen werden. — Die Direktorstelle möge unter den Lehrern wechseln, entweder durch Wahl oder Ernennung, damit in der Leitung der Anstalten Rührigkeit bleibe. Dieselbe Maassregel wird auch bei den Lehrern für erspriesslich gehalten, obwohl hier die Frage der Beamtenpensionirung Schwierigkeiten bereiten würde. — Der unentgeltliche Unterricht wird ebenfalls für wünschenswerth erachtet.

Einzelne mehr technische Fächer betreffend, so wird (für die Berliner Akademie) einerseits die Gründung einer Ciselirschule, andererseits die einer Gravirschule, in Verbindung mit einer Anstalt zum Prägen von Medaillen beantragt und das desfalls Erforderliche in Vorschlag gebracht.

Die Stubenmaler Berlins wünschen (gleichfalls bei der Akademie, d. h. bei der mit dieser verbundenen Kunst- und Gewerkschule) eine nähere Berücksichtigung ihres Faches, durch unentgeltlichen Unterricht während der Wintermonate; die fähigsten Männer des Geschäfts sollten als Hülfslehrer fungiren; auch erbieten sie sich, gemalte Vorlegeblätter zu liefern.

Rücksichtlich der Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen — der sogenannten „Kunstschule“ zu Königsberg, der „Kunst- und Gewerkschule“ zu Danzig, der „Kunst- und Baugewerkschule“ zu Magdeburg, der „Kunst- und Bauhandwerkerschule“ zu Erfurt, der „Kunst-, Bau- und Handwerks-

schule“ zu Breslau — liegen verschiedene einzelne Verbesserungsvorschläge vor, die, als auf die besonderen Verhältnisse bezüglich, hier keiner Aufzählung bedürfen. Doch ist in Bezug auf sie das Folgende zu bemerken. Sie haben insgesammt den Zweck: auf die künstlerische Geschmacksbildung der Handwerker, auf die Veredlung der Gewerbe hinzuwirken. Ihre Zöglinge sind in so vorherrschendem Maasse Handwerker, dass, wie es scheint, die Andern, die etwa diese Schulen besuchen, ganz unberücksichtigt bleiben können. Sie lehren das architektonische und das freie Handzeichnen mit verschiedenartiger Ausbreitung und Anwendung auf die Gewerbe, mit mehr oder minder umfassender Hülfslehre (Projektionslehre, Perspektive, reine Mathematik), einige auch das Modelliren. Nur die Breslauer Schule unterscheidet sich dadurch erheblich von den übrigen, dass in ihr der den Zöglingen zu gewährende Unterricht in solchem Maasse überwiegt, dass von ihren 47 wöchentlichen Lehrstunden höchstens 15 auf etwaigen künstlerischen Unterricht kommen.

Es war in Frage gekommen, ob diese Schulen (und also auch die ihnen verwandte „Kunst- und Gewerkschule“ zu Berlin) wahrhaft angemessen unter der Oberaufsicht des Ministeriums der geistlichen und Unterrichts-Agelegenheiten ständen oder ob sie nicht besser unter die des Handels-Ministeriums zu verweisen sein würden. Maassgebend war hierbei der Gedanke, dass die Zwecke dieser Schulen, wie schon bei fast allen der Name besagt, wesentlich — aber auch im künstlerischen Sinne — für die Gewerbe (und insbesondere der Baugewerbe) bestimmt seien, dass sie somit von derjenigen Instanz der Staatsverwaltung, welcher die Angelegenheiten der Gewerbe überhaupt übertragen sind, in planmässigster Weise zu fördern sein möchten, und dass dies um so näher liegen müsse, als die bei Weitem wichtigste Lehranstalt für diese Zwecke, die Bau-Akademie, ohnehin schon mit allen ihren Abtheilungen, namentlich auch mit der künstlerischen, unter dem Handels-Ministerium stehe. Es wurden daher nähere Berichte über die gegenwärtige Verfassung der Schulen und die Richtung ihrer Leistungen eingefordert. Nach allen diesen Berichten ist man mit der gegenwärtigen Verfassung der Schulen zufrieden und hat nur hie und da einzelne Wünsche zur weiteren Ausdehnung der zum Theil beschränkten Unterrichtsfächer. Als besonders wichtig und einflussreich wird allerseits das Verhältniss zur Berliner Kunst-Akademie hervorgehoben, welcher die Schüler-Arbeiten jährlich zur Prüfung und Prämiirung eingesandt werden. Hierdurch scheint der Wirksamkeit der Schulen nach der bezüglichen künstlerischen Richtung hin ein besonders fester Halt gegeben. Ueberhaupt erscheint die mehr oder weniger freie Weise, in welcher in diesen Anstalten, unter Berücksichtigung der sonstigen Verhältnisse des Handwerkerstandes, der Unterricht ertheilt und zur Aneignung eines geläuterten Geschmackes bequeme und passliche Gelegenheit gegeben wird, aller Beachtung werth.

Einige Stimmen nun halten den Uebergang der Schulen an das Handels-Ministerium für zulässig, vorausgesetzt, dass der Kunstbehörde die hinreichende Mitwirkung gesichert bleibe; andere erklären sich entschieden dagegen, weil sie dadurch eine empfindliche Beeinträchtigung jener künstlerischen Wirksamkeit befürchten zu müssen glauben. Die letzteren vergessen jedoch, — wie hierzu anderweitig bemerkt wird, — dass das Handels-Ministerium schon in der viel umfassenderen Bau-Akademie die Pflege des hierbei zur Sprache kommenden, gewiss nicht geringeren künstlerischen Elements übernommen und somit verbürgt hat, also dasselbe auch für jene Anstalten zu übernehmen im Stande sein wird. Sodann sei auch dabei sehr wohl eine Einrichtung denkbar, die ein fortgesetzter Einfluss von Seiten der Kunstbehörde, wie bisher durch die Akademie aufrecht erhielte. —

Noch ist hinzuzufügen, dass der Verein der Kunstfreunde im Preuss. Staate, in den von ihm eingereichten Vorschlägen zu gesetzlichen Bestimmungen über die Organisation der Kunstanstalten, die Forderung macht, dass in jeder Provinz mindestens eine „Kunst- und Zeichnenschule“ bestehe. Dieselbe könne in Verbindung mit der Provinzial-Gewerbeschule (also wiederum: Ressort des Handels-Ministeriums) stehen, unterliege jedoch hinsichtlich des Kunst-Unterrichts der Aufsicht der betreffenden Akademie. Auch von anderer Seite wird die Einrichtung von Provinzial-Kunst-Bildungsanstalten beantragt.

Die Vereinigung bildender Künstler zu Berlin wünscht, in Betreff der Zeichnenschulen, dass das Nachbilden der Natur, nicht das von Vorlegeblättern, zum Unterrichtsgrundsatz erhoben werde. Ueberhaupt sei den Zeichnenlehrern sämmtlicher Unterrichts-Anstalten des Staats grössere Aufmerksamkeit zuzuwenden, damit ihre Stellung eine geachtetere werde.

(Fortsetzung folgt.)

Der Uebergang Washington's über den Delaware am 25. December 1776.

Gemälde von Em. Leutze in Düsseldorf.

Als die Sache der Republikaner den durch deutsche Söldner verstärkten Engländern gegenüber höchst verzweifelt stand, raffte Washington die ihm gebliebenen geringen Streitkräfte zusammen, liess Gates und Sullivan mit ihren erprobten Schaaren und alle diejenigen dazustossen, die als Freiwillige jedes Standes aus allen Gegenden herbeieilten, und beschloss mit seiner auf 7000 Mann gebrachten Armee plötzlich von der Defensive zur Offensive überzugehen, zunächst durch ein kühnes Unternehmen die gesunkenen Hoffnungen Amerika's wieder zu heben und wo möglich dadurch dem ganzen Kriege eine neue Wendung zu geben. Auf die Kunde nämlich, dass drei feindliche Abtheilungen zu Trenton, Burdentown und Burlington in weit getrennten Lagern und ohne Ahnung irgend einer Gefahr standen, beschloss der Oberfeldherr die bei dem ersten strengen Froste schwer bedrohte Hauptstadt Pennsylvaniens durch einen Ueberfall zu retten. Zu dem Ende ging er Nachts unter Sturm und Schneegestöber über den Delaware, theilte seine Armee in zwei Heerhaufen und drang am frühen Morgen so unerwartet in Trenton ein, dass die dort aufgestellten Hessen unter Oberst Roll theils zersprengt, theils gefangen noch an demselben Tage an das jerseyer Westufer und von da nach Philadelphia geschickt wurden.

Von nun an hielt man die Hessen nicht mehr für unüberwindlich, nun kehrte das Selbstvertrauen der Amerikaner allmählig zurück und half ihnen — freilich nach manchem noch zu überstehenden Unfalle — endlich die Unabhängigkeit erkämpfen.

Die That, welche den folgenreichen Umschwung in den Befreiungskrieg brachte, den Uebergang Washington's über den Delaware, hat Leutze mit Recht, als einen der wichtigsten Momente jenes Kampfes, der malerischen Darstellung in grossen Dimensionen für würdig erachtet. Der Kunsthändler Hr. Goupil aus Paris bestellte dieses Bild, um vermittelst desselben seinen in den nord-amerikanischen Staaten beabsichtigten Kunstunternehmungen die allgemeine Theilnahme zu sichern, was ihm voraussichtlich auch in vollem Maasse gelingen wird. Ehe das Bild nach der neuen Welt abging, ist es in dem Atelier des Künstlers eine zeitlang öffentlich ausgestellt und der Ertrag dem Künstler-Unterstützungs-Vereine zugewandt worden.

Der Künstler lässt uns auf der 12 Schuh hohen und 20 Schuh breiten Leinwand den Delaware hinunter schauen, welchen im Vordergrunde ein Kahn durchschneidet, der den Feldherrn nebst mehreren Begleitern und Kahnführern trägt. Hinter diesem vordersten Fahrzeuge sehen wir in unendlicher Perspective bis tief in das Bild hinein die ganze Flotille, die das bunte republikanische Heer dem andern Ufer zuzuführen im Begriff ist. Der mit Eis treibende Strom, das Getümmel der Kähne und der Krieger und Rosse in denselben, insbesondere aber die im Vordergrunde gegen die Eisschollen kämpfende Gruppe mit der siegeszuversichtlichen Gestalt des Anführers, die Fernsicht auf die öden winterlichen Ufer, gegen welches man sich in Bewegung setzt — das Alles gewährt einen wahrhaft grossartigen Anblick. Fasst man dann das Einzelne ins Auge, namentlich die Hauptgruppe, so bietet auch dieses ein interessantes Schauspiel dar. Washington, im Vordertheile des Kahnes, hat den einen Fuss auf eine Ruderbank gestellt und richtet den spähenden Blick auf das feindliche Ufer. Mit der Linken fasst er den Mantel, die auf dem rechten Oberschenkel ruhende Rechte hält ein Fernrohr. Scheint auch der Kopf mit der Maske des Helden, die wir gleichfalls im Ausstellungs-Lokale sahen, nicht ganz übereinzustimmen, so ist die ganze Gestalt doch von grosser Würde. In ihr ist die Gewissheit des Gelingens — nicht bloss dieses Unternehmens, sondern auch des ganzen Befreiungskampfes — vortrefflich ausgesprochen. Hinter der Hauptperson weht halbentfaltet das Sternbanner. Um diese Spitze der Composition gruppiren sich die übrigen Figuren, theils Adjutanten Washington's, theils Freiwillige, die das Ruder führen oder die Eisschollen pariren, sehr lebendig und ausdrucksvoll herum. Unter den Erstern bemerken wir den sehr charaktervollen Kopf eines Offiziers in blauem Mantel, der in der Mitte des Kahnes sich niedergelassen hat. Auch der rückwärtsschauende Kopf eines älteren Mannes mit einer Pelzmütze neben dem Fahnenträger zeichnet sich durch seine eigenthümlich malerische Schönheit aus. Weniger gelungen und zu allgemein gehalten wollen uns dagegen einige andere Köpfe scheinen, besonders die der beiden Ruderer und des Fahnenträgers. Letzterer ist sogar auffallend verzeichnet.

So kühn und lebendig die Composition gedacht und empfunden ist, so frisch und meisterhaft ist sie auch auf die Leinwand geworfen. Leutze ist ein entschiedenes Farben-Talent, und zwar in einem Maasse, wie in Deutschland vielleicht kein gleiches gefunden werden dürfte. Wir vermögen aber auch die Ueberzeugung nicht zu unterdrücken, dass er, wenn er wollte, noch ungleich grössere Resultate erlangen könnte, als bis jetzt geschehen. Denn ungeachtet des unverkennbaren Stempels seltener Meisterhaftigkeit, den alle seine Bilder tragen, haben sie doch nicht selten etwas Flüchtiges und Unfertiges, das nur dem oberflächlichen Blicke durch die Bravour der Behandlung verdeckt wird. Das Unfertige liegt jedoch nicht etwa in dem Mangel einer kräftigen Wirkung der Farbe und Modellirung — denn diese lässt kaum etwas zu wünschen übrig — sondern theils in der oft nicht tief genug ausgeprägten Individualität und psychologischen Wahrheit der Charaktere, theils in der nicht weit genug getriebenen Sorgfalt des Studiums des Einzelnen wie der harmonischen Durcharbeitung des Ganzen. Es gilt dieses nicht so sehr von den untergeordneten todten Dingen, dem sogen. Beiwerk, als vielmehr von den wesentlichen Bestandtheilen seiner Darstellungen — den eigentlichen Trägern des auszusprechenden Gedankens. So sind auch auf dem in Rede stehenden Bilde der Kahn, die Stiefel des vorderen Ruderers, der sich gegen die Eisscholle stemmt, die beschneiten Hüte u. dgl. m. von der handgreiflichsten Wahrheit und ziehen eben dadurch und auf Unkosten der Hauptsache, bei der ein solcher Schein der Wirklichkeit nicht zu erreichen ist, das Auge gewaltsam auf sich. Gewiss wäre in dieser Hinsicht ein richtigeres Verhältniss der Unterordnung des Nebensächlichen unter das Wesentlichere zu wünschen. Wir bescheiden uns jedoch gern, zuzugeben, dass alle diese Anforderungen nur zu leicht um den Preis der Frische und Lebendigkeit erfüllt werden könnten, wobei die Kunst offenbar nur verlöre; müssen aber gleichwohl auf der Behauptung bestehen, dass das vollendete Kunstwerk die Vereinigung aller jener Eigenschaften unerlässlich bedingt.

R.

Fortsetzung der Bemerkungen und Zusätze zu Jacoby's Verzeichniss der Kupferstiche von Daniel Chodowiecki.

(Vergl. Kunstblatt des Morgenbl. Jahrg. 1838 No. 41—42.)

Die Nachsicht, welche Kunstfreunde meinen früheren Bemerkungen über die Arbeiten unseres deutschen Lieblings-Meisters, D. Chodowiecki, haben angedeihen lassen, veranlasst mich, jene nach meinen seitdem gemachten Wahrnehmungen, fortzusetzen. Die nachstehend angegebenen Nummern beziehen sich auf Jacoby's Catalog.

No. 13. L'Hombre-Gesellschaft. Erster Abdruck. Vor der Nadelarbeit im Schatten des Hintergrundes links und in der beschatteten Rückseite der an dieser Seite sitzenden Spielerin. Zweiter Abdruck. Mit den Nadelarbeiten an den vorbezeichneten Stellen und gestochenen Kreuzschraffirungen in der unteren Ecke rechts.

No. 15. Zwei sitzende Damen. Sehr seltene, erste Aetzdrücke von der im Ganzen weniger bearbeiteten Platte, zeigen die Gesichter der beiden Damen weniger schattirt und von abweichendem Ausdruck.

No. 17. Eine schlafende Frau. Von dieser Platte kommen äusserst seltene, erste Abdrücke ohne alle Schrift vor, die weit weniger ausgeführt sind.

No. 18. Eine Landschaft. Erste Abdrücke. Vor der Unterschrift und mit wenig Tuschton. Zweite Abdrücke. Wie von Jacoby beschrieben.

No. 28. Eine Bettelfrau. In sehr seltenen Probedrücken hat die Frau kein Kind an der Brust.

No. 37. Zwei Alte und ein Kind. Von dieser Platte existiren wenige, höchst seltene Abdrücke, wo das Kind nicht vorhanden, sondern nur die beiden sitzenden Alten.

No. 45. Ein weibliches Brustbild. Erster Abdruck. In der Jahreszahl 1767 ist die 6 verkehrt radirt. Zweiter Abdruck. Jener Fehler ist abgeändert.

No. 48ª. Les Adieux de Calas à sa famille. Von dieser veränderten Platte giebt es nachstehende fünf verschiedene Abdrucksgattungen: a. Erster Abdruck. Mit der beibehaltenen Jahreszahl: 1767. — b. Zweiter Abdruck. Die Jahreszahl ist in 1768 abgeändert; die beinahe senkrechten Linien auf dem Rücken des vorne links stehenden Soldaten sind noch nicht vorhanden und das Flechtwerk des Lehnstuhls, auf dem die ohnmächtige Mutter sitzt, ist vollkommen sichtbar. — c. Dritter Abdruck. Mit den senkrechten Linien auf dem Rücken des Soldaten; das Flechtwerk am Stule ist noch sichtbar. — d. Vierter Abdruck. Das erwähnte Flechtwerk ist überarbeitet. — e. Fünfter Abdruck. Die ganze Platte ist nochmals und besonders der Hintergrund stark retuschirt.

No. 49. Friedrich der Grosse. Die Unterschrift ist nicht richtig von Jacoby angezeigt. Sie lautet buchstäblich: „*Fridericus Rex Borussorum*".

Von diesem Bildnisse giebt es äusserst seltene Probedrücke, wo die Platte rechts um 10 Linien breiter ist. Hinter

einem Striche (wo nachher die Platte abgeschnitten wurde) befinden sich, auf einem mit Gesims und Sockel versehenen Architekturstücke, 13 knieende Männer und 4 Bewaffnete vorgestellt; auch sieht man hinter Ersteren noch 2 Trabanten. Im Sockel stehen die Worte: *„Discite Justitiam moniti"*. — Diese Vorstellung scheint nicht von der Hand unseres Künstlers, sondern schon vorher auf einer von ihm benutzten älteren Platte vorhanden gewesen zu sein.

No. 64. Freundschaft. Von dieser Platte giebt es sehr seltene Abdrücke wo über der stehenden Figur der Hoffnung sich ein Schmetterling (Psyche) in die Luft erhebt.

No. 71—73. Zu: E. W. Basidow's „Agathocrator". In höchst seltenen Abdrücken befinden sich diese drei Vorstellungen auf einer Platte.

No. 77. Titelkupfer zu: Abt, „vom Verdienst". Seltene, erste Abdrücke haben im Fronton des Tempels die Inschrift: *„Bene merites"*, welches letztere Wort später in *„meritis"* abgeändert wurde.

No. 83. Première Promenade de Berlin. Von diesem Blatte giebt es sehr seltene Aetzdrücke vor der Luft und vor vielen Nadelarbeiten, sowohl im Vorgrunde, als in der Ferne. Sie sind jedoch schon mit der gestochenen, vollständigen Unterschrift versehen, wie sie sich auf Abdrücken der vollendeten Platte befindet.

No. 89. Vignette zu „Büffons Naturgeschichte". Spätere, zweite Abdrücke, aus dem Buche, sind von fremder Hand mit dem Grabstichel retuschirt. Erste Abdrücke sehr selten.

No. 91. Vignette zum „Oeconom. Lexicon". Eine sehr täuschende Copie, die oft für das Original gehalten wird, ist ohne den Namen des Künstlers.

No. 98. Eine Schlittenfahrt. Diese Schlittenfahrt ist eigentlich ein Einfall, *(Croquis)* den der Künstler auf der folgenden Platte (No. 99) im oberen Rande radirte und nachher abschnitt. Unzerschnittene Abdrücke beider Vorstellungen auf einer Platte gehören zu den allergrössten Seltenheiten.

No. 99. Caesars Marsch über die Appeninen. Von der zweiten Abdrucksgattung dieser Platte (mit dem abgeänderten Feldzeichen) kommen auch mit rother Farbe gedruckte Exemplare vor.

No. 100—104, 122, 129—32, 154—158. Sebaldus Nothanker. Erste, sehr seltene Abdrücke sind ohne die Seitenzahlen oben rechts.

No. 112. Zu: Lavaters Physiognomik. Erste Abdrücke sind ohne, zweite mit doppelten Einfassungslinien.

No. 113. Zu derselben: Christus. Wie Voriges.

No. 114. 21 männliche und weibliche Profile. Erste Abdrücke sind vor den Buchstaben a—w, womit in den zweiten Abdrücken die einzelnen Abtheilungen bezeichnet sind.

No. 115. 24 Köpfe verschiedener Stände. Erste Abdrücke vor, zweite mit den Nummern.

No. 116. 24 andere. Wie Voriges.

No. 124. Brustbild eines alten Mannes. Erste Abdrücke sind ohne, zweite mit doppelten Einfassungslinien.

No. 126. Brustbild eines Geistlichen. In den sehr seltenen ersten Abdrücken ist das Oval des Porraits nur mit einer feinen Einfassungslinie umgeben und die Ecken sind weis. Bei den zweiten Abdrücken sind dagegen die Ecken ausgefüllt und sowohl das Oval, wie das Ganze, haben starke, doppelte Einfassungslinien.

No. 143. 12 Köpfe berühmter Männer. Erste Abdrücke sind ohne, zweite mit den Nummern, womit die einzelnen Köpfe bezeichnet sind.

No. 144, 145, 146. 12 Köpfe berühmter Frauen. 16 Köpfe berühmter Gelehrten. 9 Socrates-Köpfe. Wie Voriges.

No. 147. Titelkupfer zu: „Don Quichotte." Zweite Abdrücke sind oben rechts, im Rande mit *„S. 185"* bezeichnet; wogegen die ersten ohne diese Seitenzahl sind.

No. 149. Titelkupfer zum „Landprediger von Wakefield". Bei den ersten Abdrücken ist die Platte 6 Z. 10 L. hoch und 4 Z. 8 L. breit. Die Worte im oberen Rande: *„See pag. 109 etc."* befinden sich nicht darauf. Die zweiten Abdrücke sind von der auf 4 Z. 10 L. Höhe nnd 2 Z. 10 L. Breite verkleinerten Platte und mit den erwähnten Worten versehen.

No. 167. Titelkupfer zu: „Volkslieder". In den zweiten Abdrücken ist die Luft überarbeitet und namentlich der untere Theil derselben mit einer zweiten Strichlage versehen.

No. 180. Der Leibarzt Brückmann. Anmerk. w. — Nicht *„Cornelius"* sondern *„Cornelis Troost"* ist die Inschrift.

No. 188. 12 Vorstellungen zu: „Fortgang der Tugend und des Lasters". Diese Platte ist später, der Länge nach, in drei Stücke zerschnitten und zum Theil von fremder Hand retuschirt worden. Diese zweiten Abdrücke sind ohne Werth, wogegen Abdrücke von der unzerschnittenen Platte sehr selten sind.

No. 189—190. Titelkupfer zu „Carl Ferdiner". Erste Abdrücke sind vor den Bezeichnungen, womit die zweiten im oberen Plattenrande rechts versehen sind.

No. 191. F. E. von Rochow. Von dieser Platte existiren folgende vier Abdrucksgattungen: a. Vor der Schrift im Buche und auf dem darunter liegenden Briefe, so wie vor dem Namen des Künstlers. Sehr selten. — b. Mit der Schrift im Buche, jedoch vor der Addresse: *„Herrn S. & Co. in Basel"* auf dem Briefe; ebenfalls vor dem Künstlernamen. Sehr selten. — c. Wie vor, jedoch mit dem Künstlernamen im Unterrande rechts. Selten. — d. Mit dem Titel des Buches und der erwähnten Brief-Addresse, so wie mit dem Namen des Künstlers. — Von den Abdrucksgattungen b. und c. kommen auch Abdrücke mit rother Farbe vor.

No. 200. Wiederholung von No. 196. Von dieser Platte existiren zwei Copieen. Die eine von Krethlow zu Berlin gestochen, die andere mit der Addresse: *Sayer & Bennett in London.*

No. 208.a. Titelkupfer zur Uebersetzung der „Candide" von Voltaire. Diese Vignette war ursprünglich mit dem Titelkupfer No. 208 auf einer Platte gestochen, so dass der Titel des Buches und die Addresse des Verlegers sich resp. über und unter der Vignette befanden. Später wurde die letztere abgeschnitten, die Platte viereckig gemacht und so besonders abgedruckt. Abdrücke dieser Art, welche jedoch schon etwas matt sind, kommen nicht häufig vor.

No. 215—230. 16 Blätter in 8. zu „Leben und Meinungen Bunkels". Von dieser Folge giebt es zweite Abdrücke, welche oben rechts mit der Angabe des Theils und der Seite des Werks, worauf sich die Darstellungen beziehen, bezeichnet sind. Dritte retuschirte Abdrücke sind ausserdem noch mit den fortlaufenden Zahlen I—XVI. unten links versehen.

No. 240—241. Titelkupfer zu: „der Mann von Gefühl" und Vignette zu „Robert von Hoeneck". Diese beiden Vorstellungen stach der Künstler ursprünglich auf einer Platte, welche nachher von ihm zerschnitten wurde. Abdrücke von der unzerschnittenen Platte sind äusserst selten.

No. 308. Brustbild der Minerva zum Lauenb. Kalender. In einigen sehr seltenen Probedrücken sieht man, unter dem

Kopfe der Minerva, noch das Brustbild einer nach links sehenden, alten Frau radirt.

No. 318. Vignette zur „Lobrede auf Lord Marshall". Die vollendete Platte wurde, nach wenigen, sehr seltenen Probedrücken von 3 Z. 1 L. Höhe und 2 Z. 8 L. Breite, resp. auf 2 Z. 3 L. und 2 Z. 2 L. verkleinert und rechts unten: *pag. 64.* hinzugestochen.

(Fortsetzung folgt.)

Kupferstich.

Die Anbetung der heiligen drei Könige von Francesco Francia, nach dem Originalgemälde gleicher Grösse in der k. Galerie zu Dresden gestochen von A. G. Glaser. Verlag von Ernst Arnold in Dresden. Höhe 18, Breite 25 Zoll. Der Abdruck vor der Schrift auf chinesischem Papier kostet 20, auf weissem Papier 16 Thaler, mit der Schrift auf chinesischem Papier 10 und auf weissem Papier 8 Thaler.

Wenn das vorliegende Blatt in jeder Beziehung eine willkommene Erscheinung genannt werden darf, so werden es Kunstfreunde besonders dankbar empfangen, da von den Werken des trefflichen Francesco Raibolini genannt Francia so äusserst wenig im Kupferstich erschienen ist. Es gereicht dem feinen Sinne des Hrn. Glaser, den wir schon durch frühere Arbeiten schätzen gelernt, zur hohen Ehre, dass seine Wahl auf diesen Meister gefallen ist, der, noch dem 15. Jahrhundert angehörig (er starb 1517) und in gleicher Richtung mit den besten Meistern der umbrischen Schulen, eine neue Epoche in der Geschichte der Malerei herbeiführen half. Seine Bilder, denen des P. Perugino im Ausdruck eines tiefen und innigen Gefühls nahe verwandt, übertreffen dieselben noch durch eine gewisse Heiterkeit und die Wärme und Klarheit des schönen Colorits. Wir kennen von ihm meistens nur Madonnen mit und ohne Heilige, welche jeder sie besitzenden Kunstsammlung zum höchsten Schmucke gereichen, dagegen nur sehr wenige historische Compositionen, indem diese zum grössten Theile ein Opfer der Zeit geworden sind. Die schönen Fresken, welche er in seiner Vaterstadt Bologna im Palast Bentivoglio malte, gingen mit der Zerstörung dieses Palastes zu Grunde, und die dort noch vorhandenen in der kleinen Kirche der h. Cäcilia, ganz vortreffliche Darstellungen aus dem Leben dieser Heiligen enthaltend, befinden sich in einem so traurigen Zustande, dass ihr völliger Untergang nahe bevorsteht. Historische Staffeleigemälde des Francia dürften zu den grössten Seltenheiten gehören, und ein solches, dazu noch höchst reizendes zu besitzen ist ein Vorzug der Dresdener Galerie, um welchen auch das reichste Museum sie beneiden darf.

Das Bild stellt die Anbetung der h. drei Könige dar, welche mit grossem Gefolge, dessen Ende noch im Hintergrunde der anmuthigen Landschaft sich heranbewegt, dem Christuskinde ihre Gaben darbringen. Vor dem Porticus eines edlen Gebäudes empfangen Joseph und Maria mit dem Kinde die Huldigung der Könige, von welchen die ehrwürdigen Gestalten der beiden ältesten sich knieend zeigen, während der dritte starkgebräunte mit seiner kostbaren Gabe noch aufrecht steht. Hinter ihnen befinden sich zwei der vornehmeren, ritterlichen Begleiter und die liebliche Gestalt eines in frommer Anbetung versunkenen Jünglings, an welche der fast ganz orientalisch costumirte Tross der Reisigen zu Pferde, mehr oder weniger Antheil an dem Hauptvorgange nehmend, sich anschliesst. Alles dies geschieht in einer reichen Landschaft, in deren Mitte phantastische Felsen sich um einen See gruppiren, jenseits dessen mit seinen vielen Thürmen Jerusalem erscheint und noch weiter hinaus am Horizonte einige hohe Berge emporragen, welche vielleicht, wie in dem berühmten Bilde Hemling's zu München, die Warten andeuten sollen, auf welchen jedem der drei Weisen der verheissungsvolle Stern erschien. Die ganze Anordnung des Bildes ist meisterhaft. Wenn vor allen die zahlreichen Figuren des Vordergrundes durch Zusammenstellung und Ausdruck die Blicke fesseln, so ist die Landschaft nicht minder anziehend und so sinnig componirt, dass sie uns alle Beschwerden der weiten Reise ahnen lässt, deren heiliges Ziel die Pilger eben erreicht haben.

Unserem Künstler ist es nun gelungen, die ganze seelenvolle Anmuth, Innigkeit und Treuherzigkeit des reizenden Bildes vollständig wiederzugeben. Er ist in den Geist des Meisters tief eingedrungen, dessen Werk durch den Glanz der Technik zu heben oder gar zu verbessern ihm gewiss sehr ferne lag. Mit der liebevollsten Treue hat er seinen Gegenstand aufgefasst und den Grabstichel so geistreich und glücklich geführt, dass nicht nur in der kräftigeren oder zarteren Behandlung durch die mannichfaltigsten Strichlagen jedem Einzelnen sein volles Recht widerfahren, sondern auch eine malerische Wirkung und überaus harmonische Haltung des Ganzen erreicht ist. Wenn wir jetzt dem Künstler zur Vollendung seiner sechsjährigen Arbeit von Herzen Glück wünschen und dem schönen Blatte, „welches einem wirklichen Mangel abhilft", einen Ehrenplatz in den Mappen oder an den Wänden der Kunstfreunde versprechen dürfen, so wollen wir nicht unterlassen, auch dem kunstsinnigen Verleger zu danken, der das Unternehmen gefördert hat.

H. F.

Novitätenschau.

Düsseldorfer Lieder-Album. 1851. Sechs Lieder mit Pianoforte-Begleitung. Inhalt: Auf dem Rhein, von Wolfgang Müller, componirt von J. Rietz, illustrirt von H. Ritter. — Der stille Grund, von Eichendorf, comp. von F. Hiller, ill. von O. Achenbach. — Der Gärtner, von Ed. Möricke, comp. von R. Schumann, ill. von W. Camphausen. — „Streich aus mein Ross", von Em. Geibel, comp. von J. Tausch, ill. von C. F. Lessing. — Ave Maria, von Geibel, comp. von R. Franz, ill. von A. Achenbach. — Die Nachtigallen, von Eichendorf, comp. von E. Reinecke, ill. von R. Jordan. Düsseldorf, Verlag von Arnz & C°. Preis: 6½ Thlr. Qu.-Fol. Die Illustrationen sind in farbigem Steindruck ausgeführt. Die Ausstattung des Ganzen sehr elegant.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.





Kunstblatt.



Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 36. Sonnabend, den 6. September. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

III.

Musik-Lehranstalten.

Die vorhandenen, theils selbständigen, theils mit anderen Anstalten verbundenen musikalischen Lehr-Institute sind im Eingange dieser Denkschrift aufgeführt. Die erheblichsten Vorschläge zur weiteren Ausbildung derselben im Einzelgen oder zur Verschmelzung derselben zu einem grösseren Gesammt-Institut (Conservatorium), die bis zum Jahre 1848 gemacht wurden, sind im Obigen, bei der Uebersicht der Geschichte der Berliner Kunst-Akademie und ihrer Reformpläne, dargelegt worden.

Ehe wir nunmehr zu den neuerlich gemachten Vorschlägen über die musikalischen Lehr-Institute übergehen, ist es angemessen, vorerst einen Blick auf die vorliegenden Materialien (Reglements und Berichte) zu werfen, welche die Verfassung anderweitig vorhandener Institute der Art kennen lehren.

Hieher gehört zunächst das Conservatorium für Musik und Deklamation zu Paris, welches mit den musikalischen Zwecken zugleich die für das Theater verbindet. An der Spitze des Conservatoriums steht ein Direktor, der dem betreffenden Minister und der Spezial-Commission für die Theater verantwortlich ist. Der Unterricht ist unentgeltlich und betrifft die folgenden Gegenstände. Für männliche und weibliche Zöglinge: 1. Lautes Lesen; 2. Französische Sprache; 3. Theatralische Haltung; 4. Studium der Rollen; 5. Lyrische Deklamation; 6. Solfeggio und Chorgesang; 7. Klavierspiel für Sänger; 8. Gesang; 9. Ensembles; 10. Praktische Harmonie- und Accompagnements-Lehre; 11. Pianofortespiel; 12. Orgelspiel (ein Viertel der Plätze für die weiblichen Zöglinge); 13. Harfe; 14. Dramatische Uebungen. — Für männliche Zöglinge allein: 15. Gründliche Harmonielehre; 16. Contrapunkt, Fuge, Gesangs-Composition; 17—27. Einzelne Orchester-Instrumente. — Zur Seite des Direktors stehen zwei besondere Unterricht-Comités, ein musikalisches und ein dramatisches. Mannigfache Konkurrenzen, nach französisch nationaler Weise, finden unter den Schülern statt. Schüler-Arbeiten werden regelmässig zur öffentlichen Aufführung gebracht. Neben den Schülern hat das Institut besondere Pensionäre. U. s. w.

Das Conservatorium für Musik zu Brüssel ist in der Hauptsache ähnlich eingerichtet, mit dem Unterschiede jedoch, dass die auf eigentlich dramatische Ausbildung bezüglichen Unterrichtsfächer hier nicht vorhanden sind, dagegen in der italienischen Sprache und in der Aussprache der lateinischen Unterricht ertheilt wird.

Ueber das Conservatorium der Musik in Leipzig heisst es in einem der darüber vorliegenden Reiseberichte:

„Das Institut ist mit praktischer Consequenz aus vorhandenen, festen, günstigen Verhältnissen hervorgegangen und steht in unmittelbarer, naturnothwendiger Beziehung zu den übrigen Einrichtungen, die Leipzig schon seit langer Zeit zum Mittelpunkte musikalischer Thätigkeit und Blüthe gemacht haben. Zu diesen Einrichtungen gehören:

1. Der Thomanerchor, von Sebast. Bach gestiftet, mit 70 Freistellen.

2. Das Orchester, aus städtischen Mitteln unterhalten, vom Theater nach festem Satz zu engagiren, mitwirkend in den berühmten Gewandhausconcerten. —

Das Conservatorium ist städtisch und hat sein Lokal von der Stadt. 6 Freistellen darin werden aus königlichen Fonds bezahlt. Es werden Unterrichtsgelder erlegt, die aber gestundet werden können. Der Musikunterricht geht auf theoretische und praktische Musikbildung aus, und umfasst ersterer nach dem uns vorliegenden Plane der Anstalt:

a. Harmonielehre in drei Klassen, auf bis zum doppelten Contrapunkt und zur Fuge. — b. Formen- und Compositionslehre. — c. Partiturspiel; Direktionskenntniss. — d. Italienische Sprache. — Während des Winterhalbjahres Verlesungen über Geschichte der Musik, Aesthetik, Akustik u. s. w.

Der praktische Unterricht dagegen begreift in sich:

a. Unterricht im Gesange in zwei Klassen. — b. im Instrumentenspiele (Pianoforte, Violine, Orgel). — In den übrigen Instrumenten ist man an Privatunterricht gewiesen, der aber unter Aufsicht des Direktoriums steht.

Wichtig sind nun noch folgende sich den Schülern bietende Bildungsmittel:

a. Theilnahme an den Proben jener Gewandhausconcerte und an den 20 Winterconcerten selbst.

b. Theilnahme an den Quartettproben und Aufführungen.
c. Besuch der kirchlichen Musiken des Thomanerchors und
d. der Vorstellungen der städtischen Oper.

Die obere Verwaltung und Leitung des Instituts besteht aus 5 Direktoren, die ihr Amt unentgeltlich verwalten. — Der Unterricht wird von 13 Lehrern ertheilt. — Ein Inspektor beaufsichtigt und ordnet die äusseren Angelegenheiten.

Das Honorar beträgt 80 Thlr., vierteljährlich praenumerando zu bezahlen. Ausserdem 3 Thlr. Aufnahmegeld und 1 Thlr. an den Diener.

Ueber die betreffenden musikalischen Verhältnisse in Oestorreich liegt ein ausführlicher Bericht von Hrn. Angermann vor. Aus demselben geht hervor, dass es nicht die Regierung ist, sondern der bedeutende Sinn für Musik des Volkes in Böhmen, Mähren, Steyermark und Tyrol, welcher der Musik eine so allgemeine Verbreitung verschafft. Bis jetzt habe die Regierung gar nichts dafür gethan, vielmehr hätten sich nur die katholische Kirche und die Stände derselben angenommen. Letztere haben einen Privatverein gegründet, für Ausbildung guter Kapellmeister, Chordirigenten und Organisten. Ausser diesen Anstalten seien Musikconservatorien in Wien und Prag, die aber ebenfalls Privat-Anstalten der Stände seien. Beide Arten von Anstalten stehen mit der Kirche in so enger Verbindung, dass schon, vom sechsten oder siebenten Jahre an, ein Knabe seine musikalische Ausbildung, bei unentgeltlichem Unterricht, durch alle drei hindurchgehend, vollenden könne. Durch das, was die Kirche für ihre Sänger thut, werde jedes auch noch so unbemittelte Talent der Kunst erhalten.

Uebrigens werde die Regierung bei der bevorstehenden Reorganisation des Schulwesens den Gesangunterricht in den Volksschulen als regulair, in den Gymnasien als freien Gegenstand einführen. Auch werde der Staat das Wiener Conservatorium übernehmen, bei dem Unvermögen der Stände, dasselbe aus ihren Mitteln zu halten.

Die einzelnen Einrichtungen durchgehend, spricht Hr. A. I. von dem Verein zur Beförderung und Verbreitung echter Kirchenmusik in Wien. Derselbe hat zum Zweck: 1. Ausbildung solcher Individuen, die sich der Kirchenmusik widmen wollen, 2. die Aufführung echter Kirchentonwerke und die Verbreitung derselben durch Druck und Schrift. Gelehrt wird Kirchenmusiklehre, Generalbass, Choral- und Figuralsatz, Spiel der Orgel und Saiteninstrumente, Gesang für Knaben. Der Cursus ist für Erwachsene ein Jahr, für Knaben drei Jahre.

II. Das Conservatorium zu Prag zerfällt in eine Gesangschule, eine Concertschule, eine Oper- und Orchesterschule. Die Gesangschule bildet Sänger und Sängerinnen fürs Concert und die Bühne. Die Concertschule ist Vorbereitungsklasse für die Opernschule und macht einen Kursus von zwei Jahren mit 12 Schülern durch. Lehrgegenstände sind: Kunstgesang, Harmonielehre und Klavierbegleitung. Der Unterricht ist, wie schon bemerkt, unentgeltlich, jedoch wird bei einem durch Schuld des Zöglings veranlassten früheren Austritt ein Ersatzhonorar gezahlt, welche Maassregel künftig in eine Cautionszahlung von 50 Fl. verwandelt werden soll.

Für die Opernschule muss der Zögling wenigstens ein halbes Jahr lang den Unterricht der Concertschule genossen haben. Der Cursus dauert zwei Jahre und bei Nichtbestehen in der Prüfung drei Jahre. Die vorhergehende Prüfung findet im ständischen Theater statt, um die Kraft der Stimmen messen zu können. Die Kaution beträgt 100 Fl. Unterrichtsgegenstände sind: Kunstgesang, Fortsetzung der Harmonielehre, Klavierbegleitung. Ausserdem Logik und Psychologie, Mythologie, Aesthetik und Geschichte der Musik, Vortragskunst und Mimik, italienische Sprache, Tanzen und Fechten. Die Zöglinge haben auf Antrag des Direktors freien Zutritt im Ständischen Theater. Zeugnisse der Reife werden an diejenigen ertheilt, welche den vollständigen Cursus durchgemacht und die Schlussprüfung bestanden haben.

III. Die Gesangschule des Wiener Conservatoriums hat vor der Concertschule als Vorbereitung noch drei Klassen zur Bildung von Knaben und Mädchen, bei denen die Mutation noch nicht erfolgt ist. Die Wiener Opernschule bildet nur den Gesang, giebt aber keine Gelegenheit zu praktischen Bühnenversuchen.

Der Cursus der Orchesterschule ist sechs Jahre, für jedes Instrument ein Lehrer, der in zwei Abtheilungen (wöchentlich sechs Lehrstunden) unterrichtet. Alter für die Aufnahme 10 Jahre. In der ersten Abtheilung wird die technische Behandlung des Instruments, die Theorie der Musik und der Chorgesang gelehrt. In der zweiten tritt Unterricht im Orgelspiel, in der Harmonielehre bis zum doppelten Contrapunkt, in der Aesthetik, Geschichte der Musik und italienischen Sprache hinzu. Diejenigen, welche sich zu Kapellmeistern ausbilden wollen, erhalten Gelegenheit sich im Orchesterdirigiren zu üben.

Ein Vergleich mit dem Leipziger Conservatorium ergiebt, dass das Wiener wegen seiner vollständigen Orchesterschule vor dem Leipziger, welches nur Virtuosen auf der Geige bilde, einen Vorzug habe. Eben so zieht Hr. A. die Prager Gesangschule vor, weil sie nicht nur weibliche, sondern auch männliche Zöglinge aufnimmt, und denselben Gelegenheit zur praktischen Bühnenausbildung giebt. Dagegen habe das Leipziger den Vortheil einer Orgel- und Klavierschule voraus.

Die Kirchenmusik in Wien schildert Hr. A. als gänzlich entartet und lediglich dem Sinnenreiz hingegeben. In ähnlichem Verfall befinde sich die Oper, welche alles klassischen Genusses baar sei. Hr. A. erwartet deshalb von Wien für die deutsche Musik kein Heil; doch sei der Zustand der Kirchenmusik, so wie der Oper in Prag ein besserer.

Wir lassen dem eben Mitgetheilten zunächst einige Bemerkungen und Vorschläge folgen, welche in einem, schon im J. 1847 erschienenen Werke enthalten sind.

In Hrn. Krüger's „Leben und Wissenschaft der Tonkunst" finden wir unter dem Abschnitt „Musikalische Hochschulen" der Einrichtung von Conservatorien sehr das Wort geredet. Von der Untersuchung der Frage nach dem Bedürfnisse der Kunst, woraus sich das der Lehre von selbst ergiebt, ausgehend, gelangt der Hr. Verfasser zu diesem Resultat: „Erkennen wir, dass die Kunst nicht mehr der Gipfel des Geisteslebens, aber doch ewig eine den edelsten gleichberechtigte Macht bleibt: so ergiebt sich der Wunsch, ihr auch äusserlich die Geltung und hierdurch innerlich die Stärkung zuzuführen, die ihr gebührt und nur zu oft von den übrigen Geistesarbeiten streitig gemacht wird. Darum wünschen wir hohe Schulen der Tonkunst, auf dass vermittelst ihrer Schüler verbreitet werde, was echt und wahr ist und entgegengearbeitet werde der Entartung, die in einem unproduktiven Zeitalter natürlich ist". So hält Hr. K. eine hohe Schule des Fachs für förderlicher, als die einsame Bildung und wünscht dazu so lange die Vormundschaft des Staates, bis der Geist der Gemeinden und des Volkes allein bemüht sein wird um tüchtige Organisten und Musikdirektoren.

Der Zweck der höheren Musikschulen ist nach Hrn. K. ein dreifacher: Ausbildung von Lehrern, von tüchtigen ausübenden Künstlern und die Heranziehung des Volkes d. h. der Nichtkünstler. Damit lassen sich die leitenden allgemeinen Gesichtspunkte auf technische, poetische und wissenschaftliche zurückführen. Die technische Lehre ist allen Schülern gemein-

samer Eingang, die poetisch-ideale Stufe giebt die Ton- und Akkordenlehre, zeigt den Sinn und die Bedeutung der Harmonie, die Dynamik des Tons und die Formenlehre, das wissenschaftliche Gebiet umfasst ausser der Kompositionslehre noch die Anfangsgründe der Aesthetik, Geschichte und Literatur.

In einem gegebenen Schema ordnet Hr. K. für die drei Klassen 30 Wochenstunden, von vier bis fünf Lehrern zu ertheilen, in jährigem Curse, wobei die Stunden der Elementar- und Mittelklasse so gelegt sind, dass sie die an Gymnasien und Bürgerschulen üblichen Lehrstunden nicht kreuzen. —

Den Besuch der Oberklasse wünscht Hr. K. vom Staate verpflichtend gemacht zu werden für alle, die als Musiker ein Amt bekleiden wollen. Auch die s. g. Privatlehrer müssten wenigstens der Prüfung, wo nicht der Verpflichtung des Schulbesuchs unterworfen sein.

Was die Ausführung betrifft, so schlägt Hr. K. für Berlin eine einmalige Dotation von höchstens 400,000 Thlrn. vor, um von den Zinsen das Institut einzurichten und in Gang zu halten. — Dabei kämen noch folgende Einnahmen zu Gute:

1. Klasse	30 Schüler	zu	20 Thlr.	. .	600 Thlr.
2. „	40 „	„	16 „	. .	640 „
3. „	50 „	„	12 „	. .	600 „
					1840 Thlr.

zu welchem jährlichen Erlöse noch besondere Einkünfte durch öffentliche Aufführungen gegen Eintrittsgeld kommen würden.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstausstellung zu Dresden.

(Fortsetzung.)

Bildhauerei und Historienmalerei.

Unser zweiter Besuch der Ausstellung galt vorzugsweise den plastischen Werken, die wir gern zuerst besprochen hätten, jedoch bei Eröffnung der Ausstellung in nur sehr geringer Anzahl verfanden.

Eine Gruppe von Wittig, früher Schüler des Prof. Rietschel, jetzt in Rom, „Charitas" betitelt, imponirt durch eine Stylauffassung der Natur, wie sie etwa durch ein vorhergegangenes Studium der Elgin'schen Bildwerke, verbunden mit dem der mittelalterlichen italienischen Meister, entstanden sein wird. Grosse, breite, gesunde, volle Form, in natürlichem Affekt und urkräftigem sinnlichem Wohlbehagen, sind der Grundtypus dieser aus einer weiblichen sitzenden Figur und drei sich anschmiegenden Kindergestalten bestehenden Gruppe. Dabei trägt der Abguss, der noch in aller Frische der ersten Modellirung in Thon, ohne besondere Ueberarbeitung gelassen worden, eine vorzugsweise dem Künstler verständliche und ansprechende Originalität, die nur allzuoft in der weiteren Abglättung verloren geht, namentlich wenn diese nicht von des Künstlers Hand selbst vorgenommen wird, wie dies oftmals der Fall.

Der Fortgang der Studien des noch jugendlichen, bereits hier schon sich bewährt habenden Talentes wird durch dieses Werk als ein sehr günstiger und vielversprechender bezeichnet.

Wir wenden uns nun von dieser Gruppe zu einer zweiten, die denselben Stoff, nur in ganz anderem Sinne und in ganz anderer Weise, nicht minder trefflich behandelt. Eine Mutter, in idealer zwar, doch aber mehr in sittig deutscher, als sinnlich südlicher Weise gekleidet, steht, sich überbeugend, ihr Kind hoch hebend, das sie recht mütterlich innig, mit schwimmendem Auge ihr Glück dem Himmel dankend, an sich drückt — dies ist die Charitas unseres Beyer, eines hier lebenden, älteren, schon vielfach bewährten, tüchtigen Künstlers. Ebenso ist auch die Ausführung eine dem entsprechende, ganz andere. Entgegengesetzt jenem vollwangigen, üppig sich kundgebenden, obwohl reinen, urkräftig sinnlichen Wohlbehagen, zeigt dieses Bild vielmehr nur den Ausdruck sinniger, sittiger Innigkeit und Reinheit des Gefühls. Bis zur Durchsichtigkeit der Haut erscheinen die feinen und zierlich geformten Hände und Köpfchen durchgeführt und das Gefältel des Gewandes ist reinlich geordnet, so dass wir auch hierin das Element einer mehr deutschen Weiblichkeit erkennen mögen. Wie jene Gruppe vielleicht mit einer Arbeit des Luca della Robbia, so könnte diese wiederum mehr mit der eines Peter Vischer oder sonst eines der vortrefflichen Nürnberger Altmeister verglichen werden.

Eine kleine Gruppe: „Amor und Psyche" von Schilling, Schüler des Prof. Rietschel, ist mit sehr vielem Talent zusammengestellt und zierlich ausgeführt, deshalb auch verdienter Auszeichnung würdig gefunden und vom sächsischen Kunstverein zum Guss in Bronze bestimmt worden, eignet sich zu diesem Zweck auch ganz wohl, für uns ist jedoch die Composition noch allzusehr im wörtlichen Sinne des Wortes eine blosse Zusammenstellung, noch nicht genug natürliche Erscheinung einer vom künstlerischen Genius empfangenen Idee, graziös gedacht und gemacht, aber mehr ein Ergebniss verständiger Wahl und gebildeten Geschmacks, als warmer, inniger Empfindung.

Zwei Basreliefs von Rietz und von Modem, ebenfalls im Atelier des Prof. Rietschel entstanden, das erstere en medaillon einen Pan von Nymphen geneckt, das andere den Kampf um die Leiche des Patroklus als Fries darstellend, sind beides recht verdienstliche Arbeiten, namentlich beurkundet die letztere viel Sinn für ornamentale stylistische Anordnung, während die erstere in der Durchführung und grösseren Feinheit der Formen sich auszeichnet. — Ein sehr schön modellirter Mädchenkopf im Profil von Schwenke zeichnet sich durch eine eben so individuell naturwahre, als schöne Auffassung und sehr feines Formengefühl ebenfalls vortheilhaft aus. Von Knauer in Leipzig finden wir eine Madonna, dem katholischen Ritus jedoch mehr der äusseren Erscheinung, als der inneren geistigen Conception nach entsprechend. Der Kopf der Madonna sowohl, als der des Christuskindes haben etwas allzu individuell Portraitartiges, und eben so wenig der Jungfrau Maria, als der Mutter des Heilandes, oder der hohen Himmelskönigin, im Sinne kirchlicher Bedeutung ganz entsprechend, gleicht das Bildniss mehr einer weltlichen Fürstin; aber eine tüchtige Technik und ein künstlerischer Sinn für äussere Repräsentation zeichnen diese Arbeit vor den übrigen Knauer's, einem Basrelief, die Grablegung Christi darstellend, das uns sehr unbedeutend erschienen, und zweien Statuetten Schillers und Göthes, vorzugsweise aus. Ausser noch einer Büste des Königs, in Holz geschnitten von Karsehen, die nicht mehr als ein gelungener Versuch zu nennen, hat uns die Bildhauerkunst bis jetzt noch nichts geboten. Prof. Hänel ist mit seinem Basreliefs zum neuen Museum zu beschäftigt, Prof. Rietschel seit geraumer Zeit durch Krankheit behindert, jetzt abwesend, und so fehlen denn allerdings die eigentlichen Repräsentanten der hiesigen Bildhauerschule. Von fremden Zusendungen ist zur Zeit noch nichts erschienen.

Dagegen hat das historische Fach der Malerei einen, wenn auch nicht dem Raume nach, doch an innerem Gehalt genügenden Ersatz für das bereits wieder nach München abgegangene Bild Rahl's gefunden: „Columbus vor dem Rathe der Universität zu Salamanca" von Röling, ist eine jedenfalls sehr hervorragende Leistung, um so mehr, als es eigentlich des früher hier bereits als Portraitmaler rühmlichst anerkannten Künstlers erste bedeutendere Arbeit ist. Ursprünglich ein Schüler in Prof. Bendemann's Atelier gab sich Röling bald einem seinem

freieren Naturell mehr zusagenden selbständigeren Studium hin und setzte dies neuerdings in den Rheinlanden, ohne sich gerade auf Düsseldorf zu beschränken, fort; sehr wohl sieht man diesem ersten grösseren Bilde an, von wie vielem Werth es sei, wenn der Laufkorb der ersten Schule nicht zu früh, aber auch nicht später verlassen wird, als die Fähigkeit, auf eignen Füssen freistehen zu können, eingetreten ist. Wie im ersten Fall ein Verkümmern nur allzu wahrscheinlich, fast gewiss, so wird in dem letzteren auch die ungleich schnellere Entwickelung die Folge der freieren Bewegung und des eignen sicheren Umherblickens und Wahrnehmens des Vorzüglichsten aller Schulen sein. Dass dies hier wirklich der Fall gewesen, wird uns eine nähere Betrachtung des Bildes zeigen.

Viele Historienmaler der neueren und neuesten Zeit zeichnen sich durch eine vollständige Gleichgültigkeit gegen den Geist der Weltgeschichte in ihren Darstellungen aus; sie wählen irgend einen historischen Vorgang, bei dem sich allerhand malerische Situationen, Stoffe, Farbeneffekte u. s. w. anbringen lassen, nur um eben dieser willen. Die Gliederpuppe, das Modell und der Zufall, nebst etwas leidlichem Geschick der Hand genügen, ein Bild zu vollenden, das sie dann mit viel Selbstgefälligkeit ein historisches nennen. Von der Nothwendigkeit einer eignen warmen Begeisterung für eine historische Thatsache, von Liebe und Hass, der in der Brust des Künstlers selbst für seinen Helden und gegen dessen Gegner thätig ist und ihm die Hand führt, fühlen sie nichts, und so kommt es denn, dass auch wir vor solchen Bildern nichts mitzufühlen vermögen. Anders ist es bei diesem Bilde Rölings. Unverkennbar ist hier die Absicht nicht, blos den Columbus als interessante Persönlichkeit, nebst einigen Mönchen und Cardinälen, mit hübschen charakteristischen Köpfen, reichen Stoffen und Gewändern, malerisch beleuchtet zusammenzustellen, nein, man fühlt den Eifer des Künstlers, den grossen Reformator, den Sieg der Wissenschaft über Fanatismus und Unverstand, recht eindringlich uns vorzuführen; man fühlt es, wie er als selbst warm gewordener Mitstreiter für jede grosse und erhabene Wahrheit dem Volk ein Beispiel der Geschichte hinzustellen bemüht gewesen. Da steht er, der grosse unbezwingliche Held der neubegründeten Wissenschaft, gegenüber dem glühendsten Fanatismus, der, in der Gestalt eines spanischen Mönchs in Dominikanerkleidung, mit einem seinen Gegner durchbohrenden Blick, auf die ihm entgegengehaltene heilige Schrift die Hand legend, den Ketzer zu vernichten denkt, gegenüber ferner der bornirten Beschränktheit in der Gestalt eines Cardinals, gegenüber einem dritten, zwar edleren, nichtsdestoweniger den Gründen der Vernunft halsstarrig widerstrebenden Hüter des kirchlichen Glaubens. In diesen vier, die Mittelgruppe bildenden Figuren allein schon ist die Idee des Ganzen ausgesprochen und setzt sich nur in mannigfachen Variationen des Hauptthemas in den weiteren sie umgebenden Gruppen fort; jede Figur ist der Repräsentant irgend einer psychologischen Wirkung des Vorganges und scharf und bedeutend gezeichnet. Dort der Aerger der aus dem Schlafe gerüttelten Gewohnheit, dort der wegwerfende Hochmuth noch jugendlich unreifer Gelehrsamkeit, dummglotzender Stupidität, die nicht einmal zu wissen scheint, wovon eigentlich die Rede, dort ein redlicher ernster Wille an der Grenze seines beschränkten Gesichtskreises angelangt u. s. w. Rührend ist das aufrichtige Mitleid der noch ganz jugendlichen Mönche rechts, die in ihrer kindlichen Einfalt den Mann beklagen, der sich, erleuchteten Vätern der Kirche gegenüber, so weit habe verirren können; mit einem Wort, das Bild ist vollständig, ein wahres historisches Gemälde des damaligen Zustandes, ein warnendes für die Jetztzeit, ein poetisch prophezeihendes für die Zukunft, eine lebendige Ansprache des Künstlers an den Beschauer: „Sehet, so wars, so is's auch jetzt, und was damals ward, wird wieder werden". — Wir kommen nunmehr zu dem technischen der Ausführung und auch hier finden wir überall die Herrschaft der Idee, verschmähend jedes störende unnütze Nebensächliche, was aber nöthig war, diese ganz und voll auszusprechen, das ist auch bis zu diesem Grade vorzüglich und mit sicherer Hand gemacht. Trefflich und charakteristisch wie die Zeichnung der Köpfe ist auch die Färbung, ja wir glauben in den drei mittlern, dem Columbus gegenüberstehenden Figuren zugleich auch die drei Hauptstaaten der damaligen katholischen Christenheit, Spanien, Italien und Frankreich, repräsentirt zu sehen, so absichtlich erscheint uns der nationale Unterschied in diesen Köpfen festgehalten zu sein. Einfach, aber von trefflicher Wirkung ist die Haltung in Ton und Beleuchtung der Scene, namentlich auch die Abtonung des im Hintergrunde sichtbaren erhöhten, ebenfalls mit Mönchen besetzten Chores. Wir wünschen dem Künstler aufrichtig Glück zu diesem in der That glänzenden ersten Auftreten.

Noch ein historisches Gemälde von Plattner in Rom ist uns als ein Ergebniss ernsten und tüchtigen Studiums, aber auch nur als solches, da es auf Selbständigkeit gänzlich verzichtet, beachtungswerth erschienen. Es ist ein ganz im Sinne der Jugendarbeiten Raphael's oder seines Meisters Perugino, auch wohl mit einzelnen Rückerinnerungen an die schon etwas gedrungeneren Formen des Fra Bartolomeo, gedachtes, componirtes und gemaltes Kirchengemälde, ein recht anmuthiges Madonnenbild, umgeben von den vier Kirchenvätern und einem zu den Füssen des Thrones sitzenden Engelknaben, eine zwar durchaus imitirte, aber mit feiner Nachempfindung und recht viel versprechender Technik vorgetragene Darstellung im Geiste jener Zeit. Ein junger Künstler muss eine Zeit lang auf den Schultern alter Meister stehen, ehe er den eignen Flug beginnen kann, wie dieser ausfallen wird, kann freilich erst die Zukunft lehren, aber gleichgültig ist es nie, von wo aus er begonnen wird. —

Auch eine Hagar mit ihrem verschmachtenden Ismael von Simonson, einem Schüler des Professor Bendemann, ist ein mit vielem Talent gemaltes Bild, das nur ein Weniges noch an theatralischer Affektation krankelt, was um so mehr hervortritt, als der Künstler es verschmäht hat, uns das Gedicht der Bibel ganz wiederzugeben, indem er, vielleicht nicht ohne Absicht, den rettenden Himmelsboten weggelassen hat. Die Franzosen malen biblische Geschichte im Gewande der Neuzeit und wir sehen Beduinen als Abraham und Jakob, hier wiederum borgt man das Gewand der Bibel für eine rein menschliche tragische Situation, warum? beides scheint uns falsch, wer die Dichtungen der Bibel im Bilde darstellen will, thue es nur immerhin im Geiste dieser Dichtungen, und wer die geflügelten Boten des Himmels für absurd hält im Bilde, nun der male eben nicht biblische Geschichte.

(Fortsetzung folgt.)

Ein noch unbekannter Formschnitt Dürers.

Es wird Dürers Verehrern willkommen sein, von einem bisher noch unbekannten vortrefflichen Blatte dieses Altmeisters eine kurze Anzeige hier zu finden.

Dieser Formschnitt befindet sich auf der Rückseite eines Pergamentdrucks meiner Sammlung, dessen vordere Seite den Holzschnitt: Christus am Kreuze, zu den Seiten Maria und Johannes, oben Gott Vater mit dem heil. Geiste, in der Bordüre vier Engel mit den Marterinstrumenten und oben links d. J. 1516 enthält, wie ihn Bartsch Nummer 56 — (Heller 59.) be-

schrieben, aber mit der Abweichung, dass unten auf dem 6 Linien über das von Bartsch angegebene Maass hinausreichendem Rande noch die Inschrift steht: *At pacem tuam nostris concede temporibus.*

Der die Rückseite des Pergaments einnehmende noch unbekannte Formschnitt stellt einen stehenden Bischof in seinem Amtsornate dar, in seiner Rechten den Bischofsstab mit Kirchenpanier, in der Linken ein geöffnetes Reliquienkästchen haltend, dem Beschauer voll zugekehrt. Hinter ihm bis an seine Schultern emporragend ein gestickter, Borten tragender und an einem Stabe aufgebrachter Teppich, vor seinen Füssen ein aufgerichtetes Wappen mit vier Feldern, worauf zweimal der Krumstab und drei Löwen übereinander; das ernstwürdige Gesicht ist das eines funfzigjährigen Mannes, dessen mit der Bischofsmütze geziertes Haupt von einem Heiligenscheine umgeben ist. Die arabeskenförmige auf jeder Seite zehn Linien breite Bordüre ist von Blättern, Füllhörnern, übereinander gebauten Gefässen und von Thierköpfen gebildet. Das Maass der Darstellung beträgt, die Bordüre mitgerechnet, Höhe 10 Zoll 6 Linien und Breite 7 Zoll 5 Linien franz. Ohne Monogramm. Vorzüglich die meisterliche Zeichnung bezeugt die Originalität dieses schönen Formschnitts, welcher von Kennern beim ersten Anblicke für eine eigenhändige Federzeichnung Dürers gehalten wurde. Es scheint eine Darstellung des heil. Wilibald und für das Missale Eichstadiense bestimmt gewesen zu sein.

Dresden. Dr. **W. Ackermann**, Prof.

Fortsetzung der Bemerkungen und Zusätze zu Jacoby's Verzeichniss der Kupferstiche von Daniel Chodowiecki.

(Vergl. Kunstblatt des Morgenbl. Jahrg. 1838 No. 41—42.)

(Fortsetzung)

No. 326—329. 4 Blätter zu Stollberg's „Gedichten". Erste Abdrücke dieser Folge sind im oberen Rande rechts nur mit den lat. Ziffern: I, II, III, IV bezeichnet, die Seitenzahlen aber erst den zweiten Abdrücken beigefügt worden.

No. 349—350. Anfang-Vignette zum „Leben der Gräfin Casimire v. Lippe-Detmold etc.". In höchst seltenen ersten Abdrücken sind diese beiden Vignetten auf einer Platte, welche nachher durchgeschnitten wurde.

No. 353. Titelkupfer zu „Johann Calas". Zweite, retuschirte Abdrücke, bei denen besonders dem Hintergrunde nachgeholfen ist, sind leicht an den senkrechten Linien zu erkennen, welche an dem Gewölbe über dem Mittelpfeiler, die vierte Strichlage bilden. Von dieser Platte hat L. Hoppe eine, etwas verkleinerte, Copie gefertiget.

No. 360. Titelkupfer zu „Occupation des Dames". Von dieser Platte besitze ich einen Abdruck vor der untern, durch Linien gebildeten Marge des Stiches, vor dem Worte: *„Penelope"* und vor dem Künstlernamen. Statt dessen befindet sich im untern breiten Plattenrande gestochen:

S. D. H. D. H.
ou
La belle Poule.
8. Juillet

Ich halte diesen Abdruck, der wahrscheinlich zum Zwecke eines gelegentlichen Scherzes, vom Künstler besonders gefertiget wurde, für ein Unicum.

No. 375. Titelkupfer zu „Tielker's Kriegskunst". Von dieser Platte existiren auch einige höchst seltene Abdrücke mit der Unterschrift: *„Levée du Siège d'Ollmutz, le 2 Juillet 1758"* — welche der Künstler jedoch auszuschleifen und dagegen vier Verse aus der *„Art de Guerre"* zusetzen, veranlasst wurde.

No. 383. Vignette zu „Hermes Passions-Andachten". Hiervon giebt es drei Abdrucksgattungen: a. Probedrücke vor der schraffirten Einfassung und vor der Schrift. Sehr selten. — b. Abdrücke vor der Schrift, jedoch mit der schraffirten Einfassung. Selten. — c. Gewöhnliche Abdrücke mit Schrift und Einfassung.

No. 384. Wilhelm Tell. Die ersten Abdrücke sind vor den später unten rechts hinzugestochenen Worten: *„Die Originalzeichnung ist in der Sammlung des Herrn Johann Valentin Mayer in Hamburg befindlich"*. Selten.

No. 398—399. 5 Modekupfer zum „Lauenb. Kalender auf 1782". Diese Blätter sind ursprünglich auf einer Platte gestochen. Dergleichen unzerschnittene Abdrücke sind selten.

No. 405. Vignette zu Hermes „Passions-Andachten". Hiervon giebt es Abdrücke, wo oben im Rande sich die Worte befinden: *„Daselbsthin legten sie Jesum. Joh. 19. 42."*. Selten.

No. 406. Vignette zur „Abhandlung über die Toleranz". In sehr seltenen ersten Abdrücken ist der Mittlere der links stehenden drei Prediger ohne Hut; wogegen in den zweiten Abdrücken aller drei Hüte auf dem Kopfe haben. Von der ersten Abdrucksgattung giebt es auch mit rother Farbe gedruckte Exemplare, die gleichfalls sehr selten sind.

No. 413—415. Die Wittwe des Predigers etc. Die ersten Abdrücke dieser Platten sind oben rechts mit I, II, III, bezeichnet. Bei den zweiten Abdrücken findet man dagegen bei No. 413, statt der I, die Bezeichnung: pag. 82 gesetzt und auf den beiden andern Platten resp. Pag. 458 und Pag. 485 oben links hinzugefügt. Die Zahlen II und III rechts sind beibehalten.

No. 420—21. Zur „Geschichte der Dlle. Gatterer". Zweite Abdrücke der bereits aufgeätzten Platten, sind oben rechts resp. mit den Zahlen 178 und 105 bezeichnet.

No. 437. Vignette zu „Elegie von Mme. Karschin". Der Kopf des todten Greises ist nicht nach links (wie Jacoby angiebt) sondern nach rechts gewendet.

No. 440 a. Eine Frau mit einem Kinde etc. Seltene erste Abdrücke sind ohne die Künstlernamen.

No. 457. Titelkupfer zu „Bianka Capello" von Meissner. Die ersten, sehr seltenen Abdrücke sind von der 4½ Linien höheren Platte; um soviel höher ist auch die Decke des Zimmers im Stiche sichtbar. Sie sind vor der Bezeichnung: S. 323, welche den zweiten Abdrücken von der verkleinerten Platte, rechts im oberen Rande, hinzugefügt worden ist.

No. 467. Der Zarewitsch Chlor. In ersten seltenen Probedrücken ist die Luft ohne alle zweiten Strichlagen.

No. 476—477. Titelkupfer zu „Carl von Carlsberg". Erste Abdrücke haben beide Vorstellungen auf einem Blatte. Zweite Abdrücke sind von der zerschnittenen und von fremder Hand retuschirten Platte.

No. 483. Portrait Sophiens, Titelkupfer zum Lauenb. Kal. von 1784. In den ersten Abdrücken steht unter dem Brustbilde: *„D. Chodowiecki inv. et Schulps."*, welches letztere Wort später in *„sculps."* abgeändert worden ist.

No. 498. Titelkupfer zu einem „Schauspiel von Weisse". Zweite Abdrücke, von der bereits etwas aufgeätzten Platte, haben oben rechts im Rande: *„Th. I. pag. 313."*

No. 505—507. Kupfer zu „Ewald's Fischern". Erste Abdrücke sind im oberen Rande rechts nur mit den radirten Worten: *„3de Deel"* bezeichnet; wogegen man in den zweiten, retuschirten Abdrücken links ausserdem noch resp.: *1 Act. — 2 Act. — 3 Act.* — gestochen findet.

No. 512. Blätter zu „Lavater's J. Messias". Bei den

ersten Abdrücken (vor der Schrift) ist die Radirung unten mehr als zwei Linien tiefer herabgehend. Dieselbe wurde demnächst so viel verkürzt, um für die Unterschrift: *„Geh hin zur Quelle — Siloah wird dir helfen.“* Platz zu gewinnen.

No. 531. Titelkupfer zur „Grammaire par de la Vesux.“ Von dieser Platte giebt es drei Gattungen von Abdrücken: a. Vor aller Inschrift auf dem Postamente, auf dem die Büste Ludwigs XIV. steht. Selten. — b. Mit der Inschrift auf dem Postamente: *„Siècle d'or sous Louis XIV.“* Aeusserst selten. — c. Mit der veränderten Inschrift: *„Siècle d'or de la langue françoise.“* Ebenfalls sehr selten.

No. 545. Ein Kranz von geflochtenem Laub. In einigen seltenen Probedrücken befindet sich in der Mitte des Kranzes ein Todtenkopf, auf dem ein Schmetterling sitzt.

No. 546. Allegorie auf die Genesung des Generals von Holzendorf. In sehr seltenen ersten Abdrücken sind auch beide Füsse und die Sichel des in den Wolken schwebenden Todes sichtbar. Jene wurden später vom Künstler fortgenommen.

No. 548. Titelkupfer zu: „Eine gefundene Geschichte“. Seltene erste Abdrücke sind vor der, den zweiten Abdrücken oben rechts hinzugefügten, Bezeichnung: *Pa. 8.*

No. 572. „Réforme de Moeurs“. Dies Blatt war eine Satyre auf Morino's Ankündigung eines Wochenblattes, welches nur drei Monate existirte. (Eigenhändige Bemerkung des Künstlers.)

No. 573. Titelkupfer zu: „Mém. des Réfugiés. 5. Th.“ Hiervon giebt es ausserordentlich seltene Probedrücke, in denen der auf der Hinterwand rechts gemalte Baum nicht angegeben, sondern die Wand ganz glatt ist.

No. 587. Das Auge der Vorsehung. Von dieser Platte giebt es drei Abdrucksgattungen, nämlich: a. Vor der verstärkten Grundlinie des Dreiecks, in dem das Auge der Vorsehung sich befindet. Sehr selten. — b. Mit der verstärkten Grundlinie des Dreiecks und einigen andern Ueberarbeitungen. Selten. — c. Dasselbe mit einer, darauf mit Buchdrucker-Lettern gedruckten böhmischen Inschrift, wie es an die Mitglieder der Brüdergemeinde zu Bertung vertheilt wurde. Aeusserst selten.

No. 601. Titelkupfer zu: „Modethorheiten“. Hiervon giebt es sehr seltene Abdrücke, wo die Platte noch einmal so breit und neben der Radirung von Chodowiecki noch eine Copie derselben Vorstellung von E. Henne gestochen ist.

No. 626. Titelvignette. Dies Blatt gehört nicht zu „Inquisitions-Geschichten“, wie Jacoby anführt, sondern zu „Geschichte und Tagebuch meines Gefängnisses von Dr. C. F. Barth. Berlin, 1790. Vieweg.

No. 647. Zärtliche Liebe. In höchst seltenen ersten Abdrücken hat der Offizier einen Schnurbart, welches später vom Künstler abgeändert wurde.

No. 656. Kupfer zum „schwarzen Thurm“. Die zweiten Abdrücke sind oben rechts mit: *„S. 176“* bezeichnet.

No. 660. Titelkupfer zu „Pséaumes de David“ In sehr seltenen Probedrücken sieht man, an Stelle der Unterschrift, einen mit leichter Nadel radirten Knaben mit einem am Bande fliegenden Vogel, in einer kleinen Landschaft.

No. 679. Vignette. Von dieser Platte giebt es drei verschiedene Abdrucksgattungen: a. Vor der gravirten Bordüre und ohne den Namen des Künstlers. Sehr selten. Von diesen ersten Abdrücken kommen auch roth gedruckte Exemplare und Gegendrücke vor. — b. Vor der Bordüre, aber mit dem Künstlernamen und der Jahreszahl, unter dem Oval, in der Mitte. Gleichfalls sehr selten. — c. Mit Bordüre, Künstlernamen und Jahreszahl, wie in Jacoby's Catalog beschrieben.

No. 685. Vignette zu den „Vermischten Schriften“ vom Verfasser des heimlichen Gerichts. Einige sehr seltene Abdrücke haben in dem leeren Raume über dem Medaillon eine kleine, leicht geätzte Landschaft, die aber nicht von des Künstlers Hand, sondern vielmehr von seinem Sohne oder seiner Tochter gefertiget zu sein scheint.

No. 695. Vignette. Aeskulap etc. Es giebt von dieser Platte auch sehr seltene Abdrücke, wo unter der Vorstellung vier fliegende Fledermäuse sichtbar sind, wogegen die an der rechten Seite der Darstellung in einigen Abdrücken sichtbaren drei Fledermäuse (nicht 2 Vögel, wie Jacoby in der Anmerk. b angiebt) fehlen.

Jene Abdrücke, mit den 4 Fledermäusen im untern leeren Raume, sind aber unbezweifelt zweite Abdrücke; da die Probedrücke der unzerschnittenen Platten No. 695, 696 (vergl. Jacoby Anmerk. h sub c.) beweisen, dass die andere Abdrucksgattung die Erste ist. Von der Platte No. 695, (nachdem sie von No. 696 getrennt worden,) ergeben sich daher vier Abdrucksgattungen: a. Mit drei Fledermäusen, rechts neben der Vorstellung. Selten. — b. Mit vier dergleichen, im untern leeren Raume der Platte. Sehr selten. — c. Ohne alle Fledermäuse und ohne Unterschrift. — d. Mit dem gestochenen Namen: *C. L. Schinz. Med. Dr.* Am seltensten vorkommend.

No. 696. La cervelle d'un peintre. Erster Abdruck. Mit drei, ausserhalb der Gruppe fliegenden Genien. Selten. Zweiter Abdruck. Die drei Genien ausgeschliffen und die Platte vom Künstler retuschirt. Die, neben dem Namen desselben, links befindliche weisse Stelle ist mit Strichen überlegt. Ebenfalls nicht häufig.

No. 699—700. Eine russische Dame in einer Räuberwohnung. — Peter der Grosse im Hafen zu Schlüsselburg. Die früheren Abdrücke, von der unzerschnittenen Platte, haben unter No. 699 weder den Namen des Künstlers noch die Jahreszahl und nur unter der Vignette No. 700 steht: *D. Chodowiecki.*

No. 704—709. Gramsalbus. Von dieser Folge giebt es zweite Abdrücke von den durch fremde Hand retuschirten Platten, bei denen die gravirten Ränder ausgeschliffen sind. Auch kommen Abdrücke mit rother Farbe von dieser Gattung vor.

No. 737. Titelkupfer zu: „Sagen der Vorzeit“. 5 Th. In einigen Probedrücken befindet sich im untern Rande, links, ein kleines Köpfchen eines geharnischten Ritters radirt. Sehr selten.

(Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. W. H. Mithoff. Hannover, Helwing. 24 lithogr. Blätter und 18 Seiten Text, in Fol., mit eingedruckten Holzschnitten.

Das vorliegende Werk ist ein sehr erfreulicher Beitrag nicht blos zur Geschichte der Architektur, sondern auch zu den Bemühungen der letzten Jahrzehnde für die Wiedererweckung eines nationalen Baustyles, auf welchen so manche Umstände hindrängen. Wie die bekannten Werke von Strack, Puttrich, Runge u. A., so wird auch diese Leistung von Hrn. Mithoff, wie sich erwarten lässt, nicht blos einen der vielen Provinzialstyle des Mittelalters in seiner Eigenthümlichkeit bekannt machen, sondern auch unsern Architekten gar manchen Wink geben können, wie sich bauliche Aufgaben selbst bei beschränktem Stoff und Raum konsequent, rein und selbst schön lösen lassen.

Es handelt sich in dem bisher Erschienenen um Bauten und andere Kunstwerke Hannovers und der Umgegend. Dort war keine grosse Fürstenresidenz, kein reiches Bisthum zu verherrlichen; das Material war Holz, Backstein und eine Steingattung, welche sich zu reicher, feindurchgebildeter Prachtarchitektur wenig eignet. Und dennoch hat das Mittelalter hier eine Stadt geschaffen, welche in ihren öffentlichen Gebäuden, Kirchen und Privathäusern dasjenige im höchsten Grade besass, wonach die echte Architektur zu allen Zeiten rang: eigenthümliche Physiognomie und Charakter, ausgeprägt im Grossen wie im Kleinen, im Reichen wie im Beschränkten. Bei dem starken Zuwachs und Umbau der Stadt in den letzten Jahrhunderten ist natürlich das Meiste hiervon verloren gegangen; um so schätzenswerther ist das patriotische Bemühen des Herausgebers, das noch Vorhandene für den Architekten wie für den Kunstforscher und Antiquar in treuen Bildern zu fixiren.

Die mitgetheilten beiden Kirchen (Marktkirche und Aegidienkirche) gehören zwar nicht zu den ausgezeichnetern Bauten dieser Art; die gleiche Höhe der drei Schiffe, mit den erdrückenden Spitzdächern, der schwere Thurm an der Stelle der Façade, geben ihnen dasselbe düstere Wesen, welches so manche deutsche Kirchen steinarmer Gegenden charakterisirt; allein der Organismus des Baues ist doch wenigstens im Innern der Marktkirche mit Strenge und Würde durchgeführt, und der Abschluss in drei polygonen Kapellen macht sogar einen reichen und schönen Eindruck. An den Hauptpfeilern des Innern vermisst man freilich sehr die Beseelung durch Halbsäulen und Hohlkehlen; vielleicht war einst durch Bemalung nachgeholfen. (Die Aegidienkirche ist hier dargestellt, wie sie vor dem Umbau von 1825 gewesen.) — Von den einzelnen Kunstwerken aus den hannöverschen Kirchen theilt der Herausgeber nicht nur viele sorgfältige Nachrichten, sondern auch Abbildungen mit, welche uns zeigen, dass das Vaterland eines St. Meinwerk und St. Bernward auch im 14—16. Jahrhundert mit anderen deutschen Landen glücklich wetteiferte, und dass namentlich der Erzguss in dieser seiner alten Heimath fortblühte. Die ehernen Taufbecken aus der Kreuzkirche und Aegidienkirche, ausserdem imposante Thürbeschläge und andere Zierrathen geben uns in wohlgelungenen Abbildungen einen sehr bedeutenden Begriff von dem hiesigen Betriebe dieser Kunstgattung. Ein ganz besonderes Interesse gewährt das auf Taf. VI. mit grosser Treue wiedergegebene Altarwerk aus der Kreuzkirche, jetzt in der Hausmann'schen Sammlung. Dem Style nach erinnert es an die Dortmunder und andere westphälische Meister vom Anfange des 16. Jahrhunderts (Dünwegge, Raphon); die Art der van Eyck'schen Schule ist darin mit besonderem Geschick und vieler Hingebung nachgeahmt. Nicht minder merkwürdig ist der Inhalt; nach der frommen Dichtung des 14. und 15. Jahrhunderts war Christus mit allen Aposteln verwandt, und die übrigen heil. Personen des neuen Testamentes waren Geschwister, Vettern etc. der heiligen Jungfrau. Diese ganze Familie nun füllt in reicher Gruppe das Mittelbild, lauter Eltern mit spielenden Kindern, ringsum aber zieht sich ein vergoldeter Kranz, dessen Blüthen die Halbfiguren der Propheten sind. Die Flügelbilder geben die Geschichte der Eltern der Maria, und somit ist dieses Werk eine der vollständigsten Darstellungen dieses spätesten katholischen Mythenkreises. — Von Bildwerken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts giebt Taf. XI. ein paar betende Reliefsiguren von Grabsteinen, voll ehrlicher, treuherziger Befangenheit, auch als Trachten nicht ohne Werth.

Die wichtigste Leistung dieses Prachtwerkes jedoch erkennen wir in den Abbildungen hannöverscher Civilbauten aus dem 15. und 16. Jahrhundert. — Schon Moller hatte die künstlerische Bedeutung derselben erkannt und einige Specimina in sein Werk aufgenommen; hier aber finden wir sie vollständiger, in treuer geometrischer und malerischer Aufnahme, welche letztere bei Gebäuden der betreffenden Art unentbehrlich ist, wenn man einigermaassen die Wirkung derselben erkennen soll. Es sind eine ganze Anzahl Privathäuser, endlich das Rathhaus in seinem strengeren gothischen und seinem zierlicheren Renaissance-Bestandtheil. Das Motiv der meisten dieser Backstein-Façaden ist bekannt; über der mit Reliefbändern und einzelnen reichen Erkern mässig geschmückten Fronte erhebt sich ein hoher Giebel, abgestuft zu einer ganzen Anzahl von Stockwerken, welche theils noch zur Wohnung, theils zu Vorrathskammern dienen; zwischen den Fenstern treten scharfkantige Strebepfeiler hervor, welche mit fröhlichen Spitzthürmchen und Windfahnen schliessen; was über jedem Fenster von Wandfläche frei bleibt, ist mit Zierrathen in Relief oder Glasur ausgefüllt, an den Seitengiebeln des Rathhauses sogar mit Figuren.

Die Zeit, welche diese Bauten schuf, hatte mässigere Begriffe von häuslicher Bequemlichkeit, als die unsrige, welche Salon, Wohnzimmer, Küche u. s. w. alles auf Einem Stockwerk haben will. Giebt man aber jener Zeit ihre Bedürfnisse zu, und erwägt man die Beschränkung im Material, so wird man auch gestehen müssen: es war unmöglich, auf diesem Raum und mit diesen Mitteln einen stattlicheren, ja grossartigeren Eindruck hervorzubringen. Wir verlangen von unseren jetzigen Baumeistern, die so ganz andere Rücksichten zu nehmen haben, keineswegs, dass sie in eben jenen alten Formen weiter bauen sollen, aber eine gute Lehre sollte doch nicht ganz verloren sein: man muthete damals dem Material nicht mehr zu, als es leisten konnte; man begnügte sich mit einem oder wenigen Zierstücken an jeder Fronte, z. B. mit einem Erker, führte aber diesen mit aller wünschbaren Solidität und Fülle aus. Wir dagegen überziehen unsere backsteinernen Rohbauten mit einem Uebermaass von Putz- und Stucco-Zierrathen und nageln sogar Zinkornamente auf, was Alles in zwanzig Jahren an seiner kümmerlichen Unwahrheit zu Grunde gehen muss, wenn nicht beständig nachgeflickt wird. Eine echte backsteinerne Façade kostet Anfangs viel Geld, steht aber tausend Jahre und wird erst recht schön, wenn man sie nie reparirt.

Wir nehmen von dem Herausgeber Abschied mit dem aufrichtigen Wunsche, es möge ihm eine Aufmunterung zu Theil werden, welche noch viele Lieferungen dieses schönen Werkes möglich zu machen im Stande sei.

Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung oder der von weiland Herrn Ernst, Peter Otto, Kauf- und Handlungsherrn zu Leipzig (geb. am 1. Juni 1724, gest. am 18. Februar 1799) hinterlassenen, überaus reichen und allwärts berühmten Sammlung von Kupferstichen, geätzten und geschabten Blättern etc. Erste Abtheilung, die deutsche und englische Schule enthaltend. Nach den Malern chronologisch geordnet und mit Registern versehen von Rudolph Weigel. Leipzig 1851.

Ist ein neuer Catalog für den Sammler und Liebhaber überhaupt ein interessantes Ding — man will mitunter nur eben einen Blick hineinthun, man blättert weiter, man greift schon zum designirenden Rothstift und man endet mit einer genauen Durchsicht und Ausfüllung des Auftragzeddels — so gewährt die Durchblätterung eines Weigelschen Verzeichnisses von Kupferstichen ein besonderes Behagen. Ueberall begegnet man

der grössten Gewissenhaftigkeit und Sachkenntniss. Schätzbare Bemerkungen, die Resultate der neuesten, sei es fremder, sei es eigner, Forschungen sind überall eingewoben, die Angaben sind genau und vollständig, die Beschreibungen anschaulich. — Der vorliegende Catalog einer höchst vortrefflichen Sammlung, ist, wie diese selbst, nach den Malern geordnet; doch ist für diejenigen, welche nach Stechern sammeln, ein alphabetisches Namenregister der Letzteren beigefügt worden.

Die deutsche Schule umfasst das 15 — 18. Jahrhundert. Gleich mit dem wackern Meister E S[1]) vom Jahre 1466 beginnend trifft man die ganze Gilde klangvoller Namen beisammen und durchläuft keine Seite ohne auf seltene Perlen zu stossen. Von dem eben angeführten Meister sind 4 Blätter vorhanden, die Bartsch mit Ausnahme des einen nicht zu Gesicht gekommen sind. — Martin Schön ist reich vertreten durch 21 eigenhändige Kupferstiche, eine Zeichnung und 2 Blätter nach ihm von W. Hollar. Unter den Stichen befindet sich die letzte nicht ganz vollendete Platte des Meisters: „der Sieg des Jacob v. Compostella über die Ungläubigen“, ein Capitalblatt in trefflichem Abdrucke.

Nach Israel van Mecken, Albrecht Glockenton, Hans Baldung u. A. folgt der sehr reich in Stichen und Holzschnitten vorhandene Albrecht Dürer; darunter 5 verschiedene Blätter mit seinem Bildnisse, 80 Kupferstiche, meist schöne und vortreffliche Abdrücke, 47 Holzschnitte und 8 Blätter nach ihm. Dann kommen Hans Burgkmayer, Lukas Cranach d. Aelt. und die s. g. kleinen Meister: A. Altdorfer, B. und H. S. Beham, Aldegrever, Pencz u. A. Auch Hans Holbein d. J. fehlt nicht, u. a. mit 21 Bl. der äusserst seltenen s. g. Probedrucke des berühmten Todtentanzes. — Weiter finden wir Adam Elsheimer's[2]) Originalradirung: „Joseph führt den Jesusknaben in einer Landschaft“. Ein äusserst seltenes und kostbares Blatt, von dem man nur einige Exemplare kennt. — Ausserordentlich reich ist die Sammlung an schönen Portraits. So enthält sie allein von den Augsburger Stechern, Lucas und Wolf Kilian, deren 55, von Geistlichen, Fürsten, Adligen, Gelehrten und Künstlern. — Von dem Baron von Fürstenberg, dem Domherrn von Mainz und Speier (1600—1675) findet sich das von ihm selbst geschabte Portrait des Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich in trefflichem Abdrucke.[3]) — Auch Wenzel Hollar ist mit vielen Portraits und Köpfen, so wie mit einer reichen Folge von Landschaften u. a. Gegenständen gegenwärtig. — Von Ludwig v. Siegen, dem Erfinder der Schab- oder Schwarzkunst, ist das berühmte Portrait der heroischen Landgräfin Amalia Elisabeth von Hessen, Gräfin von Hanau etc. im ersten, sehr seltenen und kostbaren Abdruck mit der Jahreszahl 1642 angezeigt. — Von Jacob v. Sandrart sind 10 Portraits angeführt. — Wir nennen noch Joh. Heinr. Roos mit seinen trefflichen Thier- und landschaftlichen Blättern, unter ihnen: „den schlafenden Hirten bei seiner Heerde“, ein fast einziges Capitalblatt in altem trefflichem Abdruck mit der Jahreszahl 1660. — Rugendas, mit seinen Schlacht- und Reiterstücken. — J. G. Wille, u. a. mit dem fast allen Sammlungen fehlenden Blatte: „Christus am Kreuz“. Mit der Unterschrift: *„Ah! que ton Coeur est insensible si tu me vois souffrir sans m'aymer“.* — Das 281 Bl. enthaltende Werk v. Ch. B. Rode, bestehend in geistlichen und weltlichen Darstellungen. — Salomon Gessner's, schöne Idyllen, auch sein Portrait von C. Kohl. — Radirungen von und nach Ph. Hackert. — Schliesslich führen wir nur noch eines der vollständigsten und schönsten Exemplare des Werkes von J. F. Bause an, bestehend aus 192 Nummern, unter denen 107 Portraits von Fürsten, Staatsmännern, Theologen, Gelehrten, Künstlern und Kaufleuten. — U. s. w., u. s. w.

Auch die englische Schule, von welcher ein eben so zahlreicher Schatz vorhanden, bietet besonders viele und schöne Portraits dar. So aus dem 16. Jahrh. von Reginald Elstracke, das ausserordentlich seltene Blatt: „König Jacob von England und dessen Gemahlin Anna“ in ganzen Figuren. — Ferner die überreichen Portrait-Sammlungen von Peter Lely, Kneller und Johann Reynolds. Von Letzterem auch historische Blätter. — W. Hogarth ist durch eine reiche Sammlung in guten Abdrücken, nach Nichols chronologisch geordnet, vertreten. — Endlich nennen wir noch die Sammlungen nach den englischen Historien-Portraits- und Genremalern: Th. Gainsborough, G. Romney, Benj. West, Angelica Kauffmann, Th. Stothard, R. Westall, etc. etc.

Da wäre also für Manchen wieder etwas zur Bereicherung der Sammlung geboten. Eine sehr angenehme Sache dabei ist der solide Verkehr auf den Leipziger Kunstauctionen, die sich wirklich darin einen guten Ruf erworben haben. Die dortigen Commissionäre sowohl als die bedeutenden Kunsthändler anderer Städte, die sich regelmässig mit ihren Aufträgen hinzubegeben pflegen, sind zumeist sehr sachverständige Männer, wodurch, so zu sagen, der jedesmalige Werth wie durch gewissenhafte Taxation festgestellt erscheint. So kann es auch nur geschehen, dass z. B. Weigel, oft der Verkäufer der Sammlungen, zugleich vielfach beauftragter Einkäufer ist und doch beide Theile zufrieden stellt. Eine andere Annehmlichkeit ist noch, dass derselbe bei den dortigen Auctionen nach ihrer Beendigung die Versteigerungspreislisten drucken lässt, welches, so viel wir wissen, sonst nirgendwo geschieht.

Ahlbeck.

1) S. das Neueste über ihn: J. D. Passavant im vor. Jahrgang. No. 23 ff.

2) Passavant: Leben und Werke Elsheimer's. 4. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. 4tes Heft. Frankfurt 1847. 8.

3) S. Laborde. Histoire de la gravure en manière noire etc. Paris 1839. S. 212.

Novitätenschau.

Die Urwelt in ihren verschiedenen Bildungsperioden. XIV landschaftliche Darstellungen von Dr. F. Unger, Prof. in Wien. Qu.-Fol.

L'Artiste. Revue de Paris. 1851. Erstes Juliheft. — L. Clément de Ris: Das Museum des Luxembourg. Für bessere Repräsentation der lebenden Künstler. — Amédée Sainte-Beuve: die Statue von Nicolas Poussin zu Andelys. — Emile Adét: Die Künste in Brasilien. — Unter den Abbildungen: Die Odaliske von Ingres, gestochen von Metzmacher.

The Art-Journal. Juliheft. 1851. — J. B.: Die Vor-Rafaeliten. — H. Cook: Der gegenwärtige Zustand der Monumente von Griechenland. Mit Holzschnitten. — R. Hunt: Die Anwendung der Wissenschaft auf die Künste. Die Photographie und neue Verbesserungen in derselben. — A.: Die Künste in den vereinigten Staaten. — Wanderungen im Krystallpalaste. II. — Der angehängte 3te Theil des illustrirten Catalogs der Ausstellung wird eingeleitet durch den Anfang eines Aufsatzes von Prof. Forbes: Ueber die vegetabilische Welt, als Theilnehmerin an der grossen Ausstellung. — Die Stiche aus der Vernon-Galerie stellen dar: „Eine Synagoge“, gest. von E. Challis nach O. Hart, und: „Die Säulen des Markusplatzes in Venedig“, von J. B. Allen nach R. P. Bonington.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 37. Sonnabend, den 13. September. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

III.

Musik-Lehranstalten.

Unter den in Folge des Ministerial-Erlasses vom 14. Juni 1848 eingegangenen Vorschlägen ist vorerst das Bezügliche aus der umfangreichen, auch im Druck erschienenen Denkschrift des Hrn. Marx über „die Organisation des Musikwesens im preuss. Staate" anzuführen.

Dem in der Denkschrift mitgetheilten Organisationsplane geht eine Untersuchung voran, ob nicht die vorhandenen höheren Musiklehrinstitute in ihrer jetzigen Beschaffenheit oder mit einiger Verbesserung genügten? Hr. Marx verneint diese Frage aus Gründen der Verschwendung der Lehrkräfte und Mittel, welche letztere, so wie sie geboten werden, für die einzelnen Anstalten überall unzureichend gewesen, vereint für ein Ganzes aber genügen würden; er fürchtet ferner von dieser Versplitterung und Vereinzelung Einseitigkeit in Bildung und Richtung der Zöglinge.

Mit Benutzung also der Mittel dieser vorhandenen „Grundlagen zu einem Conservatorium" schlägt Hr. M. folgende Organisation vor:

Die Hauptbestimmung des Conservatoriums ist:

A. Bildung der Komponisten, Dirigenten, Lehrer, ausübenden Musiker zur Förderung der Kunst etc.

B. Auch ist es Sitz eines Musikdirektoriums (s. weiter unten verwaltende Behörde).

C. Ferner werden sich Mittel zu Musikaufführungen bieten (s. w. unten).

D. Und hoffentlich werden die ausübenden Kräfte des Conservatoriums sich auch späterhin an nationalen und kirchlichen Musikaufführungen betheiligen können.

Das Personal zerfällt in vier Klassen: 1. Der Vorstand, der aus drei Direktoren bestände, die sich im Vorsitz und der Oberleitung ablösten und zwar auf Grund von Wahlen des Musikdirektoriums und aller Lehrer des Conservatoriums. 2. Das Lehrerpersonal. 3. Die Hülfslehrer und Gehülfen. 4. Verwaltende Beamte, wie der Bibliothekar — nebst dem dienenden Personal.

Gegenstände des Unterrichts sind: a. Unterweisung im Gesang und Instrumentenspiel. Die weitere Ausführung zeigt, dass ein umfassender, alle Stufen durchlaufender Unterricht in grösster Ausdehnung auf alle Gesangsarten und alle Instrumente, und in möglichster Fülle (es werden für die wichtigsten Instrumente, namentlich Klavier und Orgel, je zwei Lehrer vorgeschlagen) gemeint sei. — b. Compositionsunterricht. Ebenfalls umfassend und erschöpfend ausgeführt. — c. Der reintheoretische Unterricht. Von der encyklopädischen und Elementarlehre an bis zur angewandten Aesthetik der Tonkunst, Geschichte der neuen Musik und Methodik. Alles in grösster Ausführlichkeit, aber mit Festhaltung des praktischen Standpunktes.

Die strengwissenschaftliche Lehre bleibe der Universität überlassen.

Aufnahme der Zöglinge. Bei den nothwendigen Bedingungen für Alle schliesst Hr. M. diejenigen wenigstens nicht von der Theilnahme aus, die sich nicht der Künstlerlaufbahn widmen wollen. Die Aufnahmebedingungen sind: 1. ein sittlich unbescholtener Lebenswandel, 2. eine entsprechende Anlage und Vorbildung, 3. Vorauserlegung des halbjährigen Honorars. Das zurückgelegte 14. Jahr wird erfordert.

Näher wird der Studienplan angegeben, nach welchem die Einzelnen sich an den oben angeführten Lehrzweigen zu betheiligen hätten.

Weiter wird nachgewiesen, wie den tüchtigen Zöglingen, theils zur eignen Bildung, theils zu pekuniärem Vortheil Gelegenheit zur Wirksamkeit als Gehülfen in Gegenwart des Lehrers oder als Hülfslehrer und Stellvertreter des ordentlichen Lehrers gegeben werden kann.

In Bezug auf die Versorgung der Zöglinge wird ein Vorzugsrecht auf alle Musikämter im Staate beansprucht.

Die weiteren Details wären in der Denkschrift nachzulesen.

Gleich wie Hr. Marx geht eine Denkschrift des Tonkünstler-Vereins in Berlin davon aus, an Stelle der einzelnen bestehenden Anstalten eine universitas artium musicarum, ein allumfassendes theoretisch-praktisches Institut setzen zu wollen.

Allumfassend wie seine Einrichtung, soll auch seine Wirksamkeit sein, indem für die Kirchen-, Kammer-, dramatische und Militärmusik, so wie für die Volksschule die betreffenden

ausübenden und lehrenden Künstler hier allgemeine und besondere Bildung sollen empfangen können.

Im Plane sind

a. Die Lehrgegenstände 1. Theoretische: Composition, Geschichte, Akustik, Aesthetik, Methodik, 2. Praktische: Gesangmusik im Einzelnen und im Ganzen, Instrumentalmusik im Einzelnen und im Ganzen.

b. Ueber das Lehrpersonal ist hier bemerkt, dass es bei der Verschiedenheit der Systeme wünschenswerth erscheint, für das Fach der Composition mehrere Lehrer anzustellen.

c. Hier kommt für 27 Lehrer im Gesang und den verschiedenen Instrumenten an Gehältern die Summe von 9200 Thlr. zusammen, wobei davon ausgegangen wird, dass die Lehrer nicht ausschliesslich der Akademie anzugehören brauchen, also ihr nicht alle Zeit widmen. Man rechnet dabei mehr auf junge, talentvolle und kräftige Leute, als auf ergraute Kunstnotabilitäten.

d. Der Direktor geht aus der Wahl der angestellten Lehrer hervor und ist diese Wahl eine provisorische, die, wie bei Universitäten, alljährlich aus der Mitte der Lehrer stattfindet.

Für den Direktor werden für sein Amtsjahr 1000 Thlr. Zulage in Vorschlag gebracht, während für die übrige Verwaltung, Rendant, Sekretär u. s. w. 2000 Thlr. angesetzt sind. Bibliothek etc. 5000 Thlr., so dass

e. die Rekapitulation des Etatentwurfs, eventuelle Miethe von 3000 Thlr. eingeschlossen, sich auf 20,000 Thlr. beläuft.

In einer Eingabe der musikalischen Sektion der Akademie der Künste zu Berlin glaubt der Sekretär, Hr. Tölken, den Grund angeben zu müssen, weshalb bei dem Vorschlage zur Errichtung einer musikalischen Sektion im Jahre 1832 dieselbe auf die musikalische Composition beschränkt blieb und kein Conservatorium wurde. Nämlich:

1. Kein sich auf Gesang und alle Instrumente ausdehnender Unterricht könne in der Akademie oder in irgend einem andern grossen Gebäude ertheilt werden, zumal auf dem Instrumente nur Einer oder Wenige gleichzeitig unterrichtet werden können, (wobei freilich nicht gesagt wird, wie es kommt, dass die wirklich vorhandenen Conservatorien ihre Existenz dennoch möglich machen).

2. Es entstehe ein grosser Andrang und dadurch Schwierigkeit, für das fernere Fortkommen der Zöglinge zu sorgen. Der Herr Meyerbeer — so wird als Beispiel angeführt — beklage die vielen Zöglinge des Pariser Conservatoriums, die zum Tanz aufspielen müssen, und doch sei im katholischen Frankreich mehr Gelegenheit zu Anstellungen, als in Preussen.

Gegenwärtig hat die musikalische Sektion der berliner Akademie, ohne Berücksichtigung dieser Gegengründe, folgenden Plan zu einer Musikalischen Hochschule eingereicht.

Der Zweck der Hochschule ist: Heranbildung schaffender, ausführender und lehrender Musiker (zur Erhebung und zum Genuss der höhern Stände und zur Bildung des Volks).

Sie besteht aus drei Abtheilungen:

Die III. Abtheilung bildet die Vorschule. Hier wird der Elementar-Musikunterricht ertheilt. — Gesang ist die Hauptsache. Auf die Wahl der Lehrer wird Gewicht gelegt. Auch die Elemente des Violin- und Klavierspiels werden gelehrt. Es sollen nicht bloss Knaben, sondern auch Mädchen aufgenommen werden.

In der II. Abtheilung kommen Orgel und Blasinstrumente hinzu. — Der theoretische Unterricht beginnt; er besteht in: 1. Harmonielehre, Generalbass. 2. Allg. Geschichte der Musik. 3. Einleitung in die Aesthetik. — Gemeinschaftlicher Gesang, leichtes Solfeggio. Violoncell und Contrabass. Geschichte der Orgel und Mittheilungen über ihren Bau.

Die I. Abtheilung ist für entschiedene Talente (Solosänger, Solospieler, Componisten). Der theoretische Unterricht lehrt: 1. Den doppelten Contrapunkt. 2. Formenlehre. 3. Höhere Instrumentation. 4. Struktur der Orgel. 5. Geschichte der Kirchen-, Kammer- und dramatischen Musik. 6. Aesthetik. 7. Mythologie.

Die praktischen Uebungen setzen das in den andern Abtheilungen Begonnene fort. Es kommt hinzu: Umfangreicheres Solfeggio, Recitativ, die geistliche und weltliche Arie, Compositionslehre im ganzen Umfange.

Die Zahl der Lehrer wird auf 26 angenommen. Auch hier sind für die Composition drei darunter, damit der Schüler Auswahl habe.

Das Direktorium besteht abgesondert von dem der bildenden Künste.

Ein Senat von Zwölfen, aus den Mitgliedern zu wählen, ist dem Direktor zur Seite und hält wöchentliche Versammlungen. — Es soll keine unmittelbare Verbindung mit der Akademie der bildenden Künste statthaben. Doch bleiben sie im Geiste innig verbunden und besuchen einander bei ihren Sitzungen, ohne natürlich Stimme zu haben.

Die Mitglieder halten alle zwei Monate mit Direktor und Senat Sitzung und werden durch ein Diplom bestätigt.

Etwas dunkel ist ein Passus über die Wahl und das Wesen einer s. g. Kunstgenossenschaft, welche nach Ermessen des Staats und der Mitglieder bei wichtigen Veranlassungen herangezogen werden soll.

Der Sekretär hat Sitz im Senat aber keine Stimme. Er erhält eine angemessene Besoldung. Auch der Bibliothekar ist zu besolden.

Ueber die Aufnahme folgendes: Sie kann nach zurückgelegtem 10. Jahre und nach abgelegter Prüfung geschehen. In der mittleren Klasse ist wieder eine Prüfung zu bestehen, wozu aber das Zeugniss der Reife für Sekunda gehört. Sofortige Aufnahme in die höchste Klasse würde nur gegen sorgfältige Prüfung der Direktion geschehen können und ist eine Vergünstigung, da die Absicht des Instituts hauptsächlich ist: musikalische Durchbildung durch genaue Kenntniss aller Stufen zu erzielen.

Die erforderlichen Mittel wären:

Lehrerbesoldung, Bibliothek u. s. w.	25,000 Thlr.
Konkurrenzen	5,000 —
	30,000 Thlr.

Von zu zahlendem Unterrichts-Honorar finden wir nichts erwähnt.

Hr. Tschirch, städtischer Musikdirektor in Liegnitz, spricht geradezu den Wunsch aus, dass bei Anstalten der Art der Unterricht unentgeltlich sei. Das von ihm vorgeschlagene Conservatorium lässt die mit dem 15. Jahre aufzunehmenden Schüler in fünf Jahren drei Abtheilungen durchlaufen, und zwar ist die erste, in einem Jahr zu absolvirende, die Vorbereitungsschule. Die zweite ist die Schule für Kirchenmusik und die dritte für weltliche. — Ein Generaldirektor steht an der Spitze und hat in den drei Abtheilungen je einen Direktor unter sich.

Ein Comité von Musikern in Berlin spricht sich zwar gegen die Errichtung eines Conservatoriums aus, indem dadurch wohl die Zahl, nicht aber die Bildung der Musiker erhöht werde, indem sich durch den Lehrzwang Einseitigkeit ausbilde und der Manier Vorschub geleistet werde, und daher die Conservatorien nur als Elementarschulen zu brauchen seien, deren es genug gäbe. Allein dennoch wird eine Musikakademie vorgeschlagen. Diese müsste zum Hauptzweck haben: den Mu-

sikern, welche nach dem Höchsten in der Kunst streben, die Mittel und Gelegenheit dazu zu geben und einen Vereinigungspunkt zur Veredlung aller Zweige dieser Kunst zu bilden, damit der Charlatanerie der Künstler und der Geschmacksverwirrung des Publikums entgegengewirkt werden könne.

Tüchtige Lehrer und eine gute Bibliothek werden dazu als Haupterfordernisse angegeben.

Die Wahl der Lehrer soll durch einen Wahlkongress sämmtlicher Capellenmitglieder, der musikalischen Sektion der Akademie Berühmtheiten etc. geschehen. Von diesen schlägt ein Comité der Regierung Candidaten zu der Direktor- und Vicedirektorstelle vor.

In die Akademie würden nur Musiker aufgenommen, welche schon einen höhern Bildungsgrad erreicht haben, worüber durch strenge Prüfung entschieden wird.

Jeder Zweig der theoretischen und praktischen Tonkunst soll vertreten und gelehrt werden.

Das Honorar betrage 100 Thlr. Unbemittelte frei.

Alle zwei Jahre Prüfung und Vertheilung von Prämien. — Der Staat soll verpflichtet sein, alle in seinen Diensten anzustellenden Musiker aus dieser Akademie zu nehmen.

An Lehrergehalten werden 10,400 Thlr., für den Direktor 2000 Thlr. veranschlagt. — Dafür sollten aber alle bisjetzt bestehenden musikalischen Bildungsanstalten, ausser dem Kirchenmusikinstitute und der Professur für Musik an der Universität, eingehen.

Die Commission der Tonkünstlerversammlung zu Leipzig bemerkt in ihren „Vorschlägen zu einer neuen Organisation etc.“ über Conservatorien, dass dabei hauptsächlich in Betracht komme, der Wissenschaft der Tonkunst den erforderlichen Raum zu geben. Die praktischen Musiker überstiegen schon das vorhandene Bedürfniss, es käme darauf an, dem Leben höher gebildete Musiker zu übergeben und so im Mittelpunkte aller musikalischen Wirksamkeit bessere Zustände anzubahnen. Daher soll das Hauptaugenmerk auf die Bildung tüchtiger Lehrer für alle Fächer der Kunst gerichtet sein, damit eine bessere Vertretung des Standes der Privatmusiklehrer daraus hervorgehe. Dabei wird auf Centralisation gedrungen. Nicht jeder Staat soll seine besondere Musikschule haben wollen, sondern es mögen vielmehr die einzelnen zur Beschränkung auf wenige, aber reich dotirte Institute in Verbindung treten.

Wir haben bisjetzt nur diejenigen Vorschläge vorgeführt, welche auf solche Schulen hinauslaufen, die ihre Lehre bis auf die schöpferischen und erfindenden Künstler erstrecken. Den Uebergang zu der Besprechung derjenigen Lehranstalten, welche sich nur auf ausübende Musiker ausdehnen, möge eine Adresse der musikalischen Sektion der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur zu Breslau bilden, welche auf die Ausbildung für die Composition an der musikalischen Hochschule wenigstens kein grosses Gewicht legt. Gleichwohl denkt sich die Adresse das Conservatorium im Organismus aller musikalischen Unterrichtsanstalten so stehend, dass es Central-Anstalt wird. Darnach würde es:

1. Die Lehre der Technik jedes Instruments, so wie des Gesanges,
2. die spezielle musikalische Theorie,
3. den geeigneten wissenschaftlichen Unterricht z. B. neuere Sprachen, Aesthetik, Literatur, allgemeine und besonders Kunstgeschichte

überliefern müssen. Die Aufgabe des Conservatoriums wird gefasst als „die möglichst harmonische Ausbildung des Musikers zum Künstler“, worunter verstanden wird, dass der Künstler wahrhaft künstlerische Reproduktion von Geschaffenem gleichberechtigt erachte mit dem Schaffen selbst und auf jene also sein Streben richte.

So werde die Anstalt allseitig gebildete Lehrer erziehen, welche eine tiefere, musikalische Bildung in weiteren Kreisen verbreiten und ausübende Künstler für den Gesang und das Instrument, welche in ihrer Amtsübung die gewonnene Bildung in den Provinzen fruchtbar machen können.

Ein organischer Zusammenhang des Conservatoriums mit Musikschulen niedern Ranges in den Provinzen, die als Vorbereitungsanstalten gewissermassen zu jenem sich verhielten, wie Gymnasien zur Universität, wird als wünschenswerth empfohlen, ohne dass man sich diese Anstalten als Berufsschulen abgeschlossen und andere Disciplinen, als die nothwendigsten, vorgetragen dächte.

Endlich werden die Lehrer-Collegien der zuletzt erwähnten Anstalt, so wie das Conservatorium, als die geeignetsten Commissionen von Sachverständigen für Fragen der Verwaltung und zur Prüfung von Musikern bezeichnet.

Provinzial-Musikschulen, besonders zur Ausbildung von Cantoren und Organisten, werden, wie von verschiedenen anderen Seiten, so auch noch durch Hrn. Granzin gefordert.

Diese Institute dürfen sich aber, wie er bemerkt, nicht darauf beschränken, zu lehren, was ein künftiger Organist etwa amtlich braucht. Vielmehr auch die profane Musik nicht übersehend, müsste 1. die ganze Compositionslehre möchlichst erschöpfend vorgetragen werden. Dann sollen aber auch nicht bloss fremde Werke studirt, sondern 2. die Versuche des eignen Schaffens und freien Improvisirens gefördert werden. Die Versuche in der Composition hält Hr. G. für Verständnissmittel fremder Werke. Eine gründlichere musikalische Prüfung, als bisher eingerichtet war, soll eine segensreiche Wirksamkeit auf das Volk verbürgen. Auch soll überhaupt Niemand privatim Musikunterricht in Klavier und Gesang ertheilen dürfen, der seine musikalische Ausbildung nicht dokumentirt hat.

Endlich ist noch eine Reihe von Vorschlägen zu erwähnen, die ausschliesslich die Ausbildung des Gesanges, zum Theil in seiner Anwendung auf die Schaubühne, zum Gegenstande haben.

Wie sehr der Gesang die „Urgestalt der menschlichen Musik“ — wie Hr. Krüger sagt — die Grundlage aller musikalischen Bildung sei, scheinen sämmtliche oben besprochene Anstalten faktisch anzuerkennen, daher man überall mit ihm die Lehre beginnen lässt. Dennoch finden wir von Hrn. Mantius die Klage ausgesprochen, dass für diese wichtige Basis durchaus nicht genügend gesorgt sei. Hunderte der angestellten Gesanglehrer, so bemerkt er, gäben sich täglich Mühe die schönsten Stimmen durch ihre Unkenntniss und Unwissenheit zu verderben. Der gebildete Sänger höre nicht bloss, er fühle zugleich die Hindernisse, welche der klaren Entwickelung des Tons im Wege stehen. Wer nicht zu singen verstehe, könne auch nicht die Gesetze des Athemholens lehren u. s. w. — Solle daher die Gesangskunst mit voller Tüchtigkeit und nachhaltig gelehrt werden, so könne dies nur von wirklichen Gesangskünstlern geschehen.

Herr M. hält daher die Gründung einer deutschen Gesangschule oder eines Conservatoriums für höchst vortheilhaft für die Kunst, der dadurch viele vortreffliche Talente erhalten würden, die ihr jetzt verloren gehen. Wir haben bei weiteren Erörterungen über diesen Punkt manches schlagende Beispiel anführen hören von den grossen Uebelständen einer

mangelnden oder verkehrten Lehre. So sagt auch Hr. Cornet in seiner Schrift (Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit.): „ich könnte diesen beiden (der Gräfin Rossi und der Schröder) gegenüber wohl zehn andere Damen namhaft machen, die fast noch stimmbegabter waren, als sie, und es gleichwohl nie höher als bis zur Anerkennung ihres schönen Materials gebracht haben, weil sie nie belehrt wurden, wie man Fehler ablegen, auf eignen Füssen stehen und aufwärts streben müsse."

Die Gesangschule könnte nach der Ansicht des Hrn. M. als Unterabtheilung der musikalischen Sektion der Akademie beigeordnet werden. Die angestellten Lehrer müssten den melismatischen und deklamatorischen Gesang lehren, um dramatische Künstler vorzubereiten. Sprach-, Tanz- und Musikunterricht wäre von grossem Nutzen. Die Verhältnisse der Gesanglehrer müssten jedenfalls so geordnet sein, dass sie daneben nicht Privatunterricht zu geben brauchten, sie wären aber in ihrer Stellung verbunden, den jungen Theologen die wenigen Gesangweisen, welche der Cult verlangt, in einfacher und würdiger Weise zu lehren.

Ueber die Nothwendigkeit, den Zweck und die Bestimmung einer Opernschule finden wir bei Hrn. Cornet viel Beherzigenswerthes gesagt. Eine Hauptwirksamkeit besteht für ihn auch darin, dass eine Schule nicht bloss hervorragenden Talenten diejenige Lehre überliefert, die sie sich im Drange des Genies auch vielleicht anderswo oder auf andre Art, wenn auch doch vielleicht unvollkommner würden verschafft haben, sondern dass eben auch alle jene mittleren Talente, deren eine gerundete Opernvorstellung so Vieler bedarf, daraus hervorgehen. Hr. C. führt hier interessante Beispiele an, wie die Introduction und das Finale des ersten Aktes der Hugenotten, das von so vielen kleinen Rollen abhängig ist, wo sich, in Paris gehört, die volle gute Wirkung der Schule bewährt. „Die Schule" — sagt Hr. C. — „muss die Schwächeren mit den gebornen Talenten in Harmonie bringen. Wo aber giebt es mehr der Kunstbildung Bedürftige, als gerade in der Oper, welche so viele Talente absorbirt, also immer Junges, Frisches braucht! welche immer nur erst nach Stimmen fahnden muss, wie und wo sie sie auch finden möge." Dramatische Sänger und vollkommene Ensembles, das ist es, was Hr. C. als Aufgabe der Opernschule hinstellt. Schutz der Regierung, Verbindung mit der Opernbühne, Regelung nach progressiver Methode durch gesetzliche Anordnungen, Unterstützung für den Anfang, damit man auch arme talentvolle Aspiranten unentgeltlich aufnehmen und denselben den Unterricht so lange creditiren kann, bis sie ihn abbezahlt haben; das ist es, was Hr. C. zur Lösung dieser Aufgabe für nöthig hält. Bei der Aufnahme aber empfiehlt Hr. C. ebenfalls die überall begehrte Gewissenhaftigkeit und Strenge, so wie Entfernung der Zöglinge, die sich in sechs Monaten nicht als fleissig, gedächtnissstark und gefühlsbegabt erwiesen hätten.

Nach diesen Winken und Andeutungen haben wir noch des sorgfältig und vollständig ausgearbeiteten Planes einer Theatersängerschule von Hrn. Angermann zu erwähnen, der sich vollständig an den Plan des Hrn. Rötscher für die Theaterschule (vgl. den folgenden Abschnitt) anlehnt und auch das vorgeschlagene Institut in die engste Verbindung mit der Theaterschule gebracht zu sehen wünscht. — Der Cursus ist wie bei Hrn. Rötscher ursprünglich auf drei Jahre angenommen und finden sich hier von den Elementen der Tonbildung für den Sänger bis zur Praxis der dramatischen Darstellung die entsprechenden Modifikationen, welche der verwandte Bildungsgang der Opern- und Schauspiel-Eleven vorschreibt. — Die Schüler, die schon etwas leisten können, schlägt Hr. A. vor, der Unbemittelten wegen als Domschüler zu benutzen. Das Personal würde im ersten Jahr um einen Gesanglehrer, im zweiten um noch einen Hülfslehrer, im dritten um einen Gesanglehrer zu vermehren sein.

Die Räume denkt Hr. A. sich gemeinschaftlich mit denen der Theaterschule. An Utensilien würden drei Instrumente und eine musikalische Bibliothek nöthig sein, für welche letztere 50 Thlr. jährlich ausgeworfen sein sollen. Nun nimmt Hr. A. 36 Schüler an. Das giebt bei 100 Thlr. jährlichem Honorar 3600 Thlr., 6 Freistellen 600 Thlr., zusammen 3000 Thlr., wonach selbst nach Bestreitung der Ausgaben noch Ueberschuss entstände.

Mit der Theatersängerschule könnte, nach Hrn. A., noch eine Schule für die Ausbildung praktischer Gesanglehrer verbunden werden. Dazu brauchte sich der künftige Lehrer erst im dritten Cursus loszutrennen, indem er Theorie und Methode lernen muss. Den Uebungsunterricht sollte er dann — natürlich unter Aufsicht — im Institute und in Schulen geben.

Auch Hr. Stümer schlägt die Errichtung eines Gesang-Conservatoriums vor, von dem eine Einwirkung auf die Lehrer und eine Beaufsichtigung derselben ausgehen soll. — Die Eleven jener Anstalt sollten sich verpflichten nach dem Austritt aus derselben einem Königl. Institute (Oper, Domchor, Orchester, Solosänger) eine Anzahl von Jahren unentgeltlich zu dienen. Hr. St. nennt Italien, als ein Beispiel solcher Einrichtungen. Gegen die Errichtung eines Conservatoriums spricht sich, neben einigen andern Stimmen, schliesslich Hr. Dann aus. Zwar rühmt derselbe das Pariser Institut, ist jedoch der Meinung, dass es seine Entstehung demjenigen Mangel an Künstlern verdanke, über den wir in Preussen nicht zu klagen haben. Namentlich leisteten unsere Musikanstalten, Kapellen etc. ganz dasselbe, was das Pariser Conservatorium. Wenn etwas der Art nöthig wäre, so wäre es ein Institut für Sologesang, in welchem in drei Klassen: 1. Klavierspiel und Tonbildung, 2. Solfeggien und Aussprache, 3. Gesang gelehrt würde.

(Fortsetzung folgt)

Fortsetzung der Bemerkungen und Zusätze zu Jacoby's Verzeichniss der Kupferstiche von Daniel Chodowiecki.

(Vergl. Kunstblatt des Morgenbl. Jahrg. 1838 No. 41—42.)

(Schluss)

No. 742. Zwei Brustbilder. Der Hofmaler Graff und der Hofrath Becker. Ausser den äusserst seltenen Exemplaren, wo diese zwei Brustbilder sich im unteren Rande der Platte No. 741 befinden, giebt es noch von der abgeschnittenen Platte folgende Abdrucksgattungen: a. wo unter den beiden Brustbildern keine Schrift befindlich; — b. wo unter Jedem derselben: *„Graff del."* steht und — c. wo in der Mitte zwischen Beiden: *„D. Chodowiecki sculps. 1791* (nicht 1794) hinzugefügt worden. — Alle drei Abdrucksgattungen sind selten.

No. 754, 754a. Herr und Dame. Bei Vergleichung dieser beiden Blätter gewinnt man leicht die Ueberzeugung, dass dieselben nicht (wie Jacoby anführt) von zwei verschiedenen Platten herrühren; sondern nur verschiedenartige Abdrücke einer und derselben Platte sind, von welcher der Künstler — nachdem sie ihm beim Aetzen misslungen — einen Theil ausschliff und neu bearbeitete. Gute Abdrücke der letzteren Art zeigen auch noch häufige Spuren des ersten Zustandes der Platte. Die Abdrücke von der verätzten Platte hat Jacoby unter No. 754a, Diejenigen der renovirten Platte unter No. 754 beschrieben.

Von der verätzten Platte besitze ich einen früheren Probedruck, wo unter einem, unter der Vorstellung befindlichen Striche, sich noch eine vier Linien hohe Marge befindet; so dass die Höhe der Platte sich auf 2 Zoll beläuft. In den andern Ab-

drücken ist sie aber nur 1 Z. 8 L. hoch. Wahrscheinlich ist jener Probedruck jedoch ein Unicum und kann daher nicht als besondere Abdrucksgattung in Betracht kommen.

No. 777. Der Geburtstag des Bendorf. Zweite Abdrücke von der aufgeätzten Platte haben die Unterschrift: *„Überraschende Güte hat doppelten Werth.“* und oben rechts die Zahl: *1.*

No. 778. Der Schiffskapitän. Zweite Abdrücke, ebenfalls aufgeätzt, sind mit der Unterschrift: *„Weg mit den Schmarotzern, sie sind die Pest der Familien“* und oben rechts mit der Zahl: *2* versehen.

No. 797—820. 24 Blätter in 8. zur „Clarissa“, Uebersetzung von Kosegarten. Von den gewöhnlichen Abdrücken dieser Folge (ohne Einfälle) giebt es zwei Gattungen, von denen die Erste die von Jacoby angeführten Bezeichnungen im oberen Platten-Rande hat, die Zweite aber ausserdem noch daselbst mit römischen Ziffern versehen ist, welche bei No. 808—811, 819 und 820 rechts, bei den übrigen Blättern der Folge aber links stehen.

No. 818. Nicht das Sterbebette der Clarissa, sondern das der Bordellwirthin Sinclair ist auf diesem Blatte vorgestellt.

No. 823. Sechs Darstellungen aus der „Polnischen Geschichte“ zum Berliner Kalender 1797. Von dieser Platte giebt es gleichfalls Abdrücke mit Einfällen in den Rändern; zwölf an der Zahl. Sehr selten.

Eben so giebt es spätere Abdrücke, ohne Einfälle, wo unter den deutschen Unterschriften sich noch französische befinden.

No. 824—831. 8 Blätter gr. 12. zu „Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen“. Von dieser Folge giebt es auch Abdrücke in rother Farbe, jedoch von den schon ziemlich abgenutzten Platten.

No. 832. Fr. Wilhelm II v. Preussen, mit den Prinzen und Prinzessinnen des k. Hauses und deren Kindern. In den Abdrücken von der verkleinerten Platte, mit der Unterschrift: *„Die königlich Preussische Familie“* fehlt die Wärterin mit dem Kinde, welche in den Abdrücken der grösseren Platte, links im Hintergrunde, sichtbar ist.

No. 832 a. Dieselbe Darstellung. Von dieser grösseren Platte giebt es drei Abdrucksgattungen: a. Mit einer grossen, aus Fahnen und Armaturstücken bestehenden Trophäe, auf der unteren Hälfte der Platte. Von der allergrössten Seltenheit. — b. Mit einer Baum-Gruppe an derselben Stelle. Sehr selten. — c. Die untere Hälfte der Platte ist leer (weiss). Selten.

Sämmtliche drei Gattungen von Abdrücken sind ohne den Künstler-Namen rechts, unter der Vorstellung der K. Familie.

No. 838—843. 6 Blätter zu „Voss Luise“. Von den Blättern dieser Folge existiren schwache Abdrücke in rother Farbe.

No. 861. Procop vor der Versammlung der Kirchenlehrer. In ausserordentlich seltenen Probedrücken fehlen die tapetenartigen Verzierungen an der Hinterwand und links das Gemälde des Ritters zu Pferde.

No. 882. Lippert, (der Antiquar). Die Angabe Jacobys (in der Anmerkung t), dass der Künstler die im Aetzen verunglückte Platte abgeschliffen und dann überarbeitet habe, beruht auf einem Irrthume; da eine Vergleichung der Abdrücke evident ergiebt, dass Chodowiecki sich zur späteren Arbeit einer anderen Platte bediente. Abdrücke von der verätzten Platte, ohne das Croquis im Unterrande, existiren nicht. Von dieser Vorstellung giebt es nun folgende verschiedene Abdrucksgattungen: a. Von der ersten, unvollendeten, nachher verworfenen Platte, mit einem Croquis im untern Rande. Unter der Vorstellung links bez.: *D. Chodowiecki del. & sc. 1798.* — b. Erster Abdruck von der zweiten, vollendeten Platte mit einem sehr reichen, vom Künstler radirten Croquis im Unterrande, mit der Inschrift auf einem Steine: *„Tres faciunt collegium“.* — c. Zweiter Abdruck von der zweiten, vollendeten Platte mit einer von A. Zingg im Unterrande radirten Vorstellung einer, in Gesellschaft Chodowiecki's, zu Pferde gemachten Reise nach Meissen, welches man links in der Ferne sieht. — d. Dritter Abdruck von der zweiten, vollendeten Platte mit einer von dem Sohne des Künstlers (Wilhelm Chodowiecki) auf der rechten Hälfte des Unterrandes radirten fröhlichen Tischgesellschaft und der auf der linken Hälfte von Zingg hinzugefügten Ansicht von Dresden. — e. Vierter Abdruck von der zweiten, vollendeten Platte. Ohne Croquis im Unterrande.

Die vorstehend unter b—e beschriebenen Abdrücke sind unter der Radirung in der Mitte bezeichnet: *„Gezeichnet 1773 in Dresden von D. Chki geätzt in Berlin 1798“.* Alle fünf Abdrucksgattungen sind selten, da nur wenige Abdrücke von den Platten gezogen worden.

No. 892. Blatt (kl. 8.) zu „Becker's Angebinde“. Die aus Irrthum auf diese Platte gestochene Zahl VI, wurde später in IV abgeändert. Abdrücke mit der ersteren Zahl sind selten.

No. 904. Der Kurfürst Johann Siegismund etc. zur Leipziger Monatsschrift. In einigen, äusserst seltenen Probedrücken sind, in den Einfällen unter der Radirung, die sonst mit Strichen überlegten Kleidungen der beiden Mönche ohne dieselben und weiss geblieben. Eben so sind um die Figur des Papstes keine Wolken.

Die Abdrücke der, von Jacoby in der Anmerkung u erwähnten, verworfenen Platte unterscheiden sich durch mehrere Veränderungen und besonders dadurch von denen der zweiten Platte, dass man in der Mitte des Hintergrundes nicht das mit Vorhängen versehene Fenster, sondern eine geschlossene Thüre sieht, über der sich, in einem mit Palmenzweigen umgebenen Schilde, unter einer Krone, ein Scepter dargestellt befindet. Abdrücke dieser verätzten Platte sind sehr selten.

No. 913. Titelkupfer zu „Flora germanica“. Ausser den Abdrücken mit dem gewöhnlichen Croquis im Unterrande, giebt es noch sehr seltene Exemplare, wo im Plattenrande links sich auch noch der Kopf eines Negers befindet.

No. 918. Titelkupfer zu „Memoires des Réfugiés.“ 9. Th. — In den frühesten Abdrücken (sowohl mit als ohne Einfällen) ist die Rückseite des Polsters des Sessels, auf dem der Kurfürst sitzt, ganz weiss; in späteren Abdrücken aber mit einer senkrechten Strichlage versehen.

No. 921—928. 8 Blätter zu „Beckers Taschenbuch“. Von dieser Folge kommen zuweilen gute Abdrücke in rother Farbe vor.

No. 929—931. Zu „Guilleaumann's Taschenbuch“. Zweite, aufgeätzte Abdrücke haben oben rechts *„Herrmann Lange“* und die Seitenzahlen.

No. 943. Wallenstein empfängt des Kaisers Schreiben. Von dieser Platte existiren einige wenige Abdrücke mit Einfällen, in denen die Dächer der im Hintergrunde sichtbaren Zelte weiss sind. Aeusserst selten.

No. 946. Frau mit Neujahrswünschen. Bei den Abdrücken mit Einfällen ist die Platte links um 4 Linien grösser; hat also 6 Zoll in der Breite. Der Künstler schnitt, nach wenigen Abdrücken, die Einfälle ab; wodurch die Platte verkleinert wurde. Abdrücke mit Einfällen sind sehr selten.

J. F. Linck.

Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte.

Von **Sotzmann.**

Mehrere Vorstellungen in alten Kupferstichen und Holzschnitten sind selbst in dem trefflichen *Peintre Graveur* von A. Bartsch, aus Unbekanntschaft mit dem ursprünglichen Zweck dieser Blätter oder mit der Quelle, aus welcher der Stoff geschöpft ist, entweder unrichtig ausgelegt oder ihre wahre Bedeutung im Ganzen oder Einzelnen nicht verstanden worden. Den Besitzern derselben und denen, welchen sie nicht blos als Denkmale der Kunst, sondern auch wegen ihres Zusammenhanges mit der Literatur und dem Kulturzustande ihrer Zeit werth sind, werden daher nachfolgende Erläuterungen nicht unwillkommen sein.

1. Die Söhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen.

Der Gegenstand ist von alten Meistern häufig behandelt worden, so von M. Zagel oder Zasinger, wahrscheinlich der Goldschmied und Briefdrucker Matthäus Zayssinger in München um 1500 (v. Aretin Beitr. I. 70.), in dem Blatte No. 4 dieses Stechers bei Bartsch, welcher solches fälschlich für den Martertod des S. Sebastian hält, der, an einen Baum gebunden, mit Pfeilen erschossen wird. Den Irrthum hat schon Ottley erkannt und dass eine andre Legende zum Grunde liegt, die er aber nicht wieder aufzufinden wusste. Ferner ist dieselbe Vorstellung gestochen von dem Meister mit dem Monogramm 47 bei Bartsch (Vol. IX. p. 44.), den Dumesnil (*Peintre Graveur franç.* Vol. VI. Paris 1842) für den Maler Claude Corneille zu Lyon hält. Sein Blatt hat bei Dümesnil No. 23 und bei Bartsch am angeführten Ort No. 11, es führt die Unterschrift: *Trium fratrum prophana hystoria qui patrem suum exhumari curarunt.* Auch von Virgilius Solis (Bartsch No. 84.) u. a. kommt es vor. Die Geschichte wird in *Gesta Romanorum* Cap. 45. (Grässe's Uebers. p. 73) erzählt und zwar so, dass die vier Söhne eines Königs nach dessen Tode über die Oberherrschaft in Streit gerathen, den zu schlichten sie, auf den Rath eines alten Kriegers, nach der Leiche des Vaters mit Pfeilen schiessen und dem, der ihn am besten trifft, das Reich überlassen wollen. Als die Reihe an den jüngsten, den einzigen ehelichen Sohn kommt, weigert sich dieser zu schiessen, weil sich sein kindliches Gefühl dagegen empört, die Leiche des Vaters zu verletzen, weshalb ihn Fürsten und Volk auf den Thron setzen und die Brüder verjagen. Die hier mit der Nutzanwendung, dass nur die Guten das Himmelreich erwerben, vorgetragene Legende ist auch in den französischen Fabliaux des Mittelalters unter dem Titel: *le Jugement de Salemon* (Le Grand. II. p. 167. Méon. II. p. 440. Versuch einer Geschichte und Charakteristik der franz. National-Literatur. Wismar. 1834. 8. Bd. I. S. 316) enthalten, wo die beiden Söhne des Fürsten von Saissone, eines Vasallen König Salomo's, von diesem auf dieselbe Art versucht und geprüft, der lieber auf die Herrschaft verzichtende, als die väterliche Leiche verunehrende Sohn aber für den ächten erkannt und zum Nachfolger gemacht wird. Offenbar hat Salomo's berühmtes Urtel in dem Streit zweier Mütter, deren jede ein Kind für das ihrige ansprach (I. Kön. Cap. 3), Anlass gegeben, ihm in diesem Fall eine ähnliche Entscheidung beizulegen. Dieselbe Fabel hat noch 1613 Martin Rinckhart in seinem Eislebenschen Christlichen Ritter zu einem Drama verarbeitet.

2. Der Glückswechsel und Fall der Fürsten und Grossen.

Des Boccatius Bücher *de casibus virorum illustrium* und *de mulieribus claris* waren im XV. Jahrh. besonders an den Höfen und bei den Vornehmen die beliebtesten Geschichtbücher, daher sich davon viele Prachthandschriften mit Miniaturen geschmückt, noch bis jetzt erhalten haben, die in verschiedenen Bibliotheken zerstreut sind. Von ersterem Buch in der französischen Uebersetzung des Laurent de Premierfait besitzt die pariser Nationalbibliothek allein zwölf solcher Handschriften, die alle, bis auf eine für Franz I als Kronprinz verfertigte, aus jenem Jahrhundert herstammen. Fast in alle europäische Hauptsprachen übersetzt, namentlich ins Englische von J. Lydgate und ins Deutsche von G. Ziegler, wurde es bald nach Erfindung der Typographie und später im XVI. Jahrhundert in vielen Ausgaben gedruckt, in welchen häufig an die Stelle der Miniaturen Holzschnitte traten. Die ältesten mit letzteren versehenen Ausgaben, z. B. Lyon. Huss und Schabeler. 1483, Paris. Verard. 1494, London. Rich. Pynson. 1494. alle in Folio, haben nur einen Holzschnitt zu jedem der neun Bücher des Werks, ohne wie es scheint in der Wahl der Gegenstände von einander abzuweichen, welche vielleicht schon von den Miniatur-Handschriften her, stehend geworden war. Meist sind sie von den historischen Beispielen hergenommen, die der Verfasser erzählt, wie der Sündenfall der ersten Eltern (lib. 1. cap. 1), M. Manlius Capitolinus in die Tiber gestürzt (lib. 4. c. 1.), die Grausamkeit der Carthaginenser gegen Regulus (lib. 5. c. 3), die Demüthigung Kaiser Valerians durch den Perserkönig Sapor (lib. 8. c. 3), die Hinrichtung der Königin Brunehild (lib. 9. c. 1) u. s. w. Da er aber gern an die Beispiele Betrachtungen anknüpft, besonders über die Launen des Glücks und die Ursachen des Unglücks, so kommen auch allegorische Vorstellungen vor, wie die zu der Fabel von Fortuna und der Armuth, welche er (lib. 3. c. 1) dem Andalo de Nigro, seinem astronomischen Lehrer in Neapel, nacherzählt und die (lib. 6. c. 1) geschilderte Vision, wo ihm Fortuna mit vielen Armen und Händen erscheint. Von den Holzschnitten in Pynsons Ausgabe hat Dibdin zur Probe drei Faksimilés gegeben, nämlich von den zuletzt erwähnten beiden Vorstellungen in Bibl. Spenc. IV. 420 und 421. und von der zu lib. 1, welche in zwei Abtheilungen, links den Verfasser am Schreibpult, rechts den Sündenfall zeigt, in seinen (Ames) *Typograph. Antiquities.* I. p. XI.

Mit diesen Holzschnitten sind nun mehrere sehr seltene Kupferstiche eines unbekannten altflandrischen oder brabantischen Stechers, alle von einerlei Foliogrösse (hoch 7 Zoll bis $7\frac{1}{2}$ Z., breit etwas über 6 Z.), verwandt, von welchen Bartsch nur drei Blätter gekannt hat, welche er in Vol. X, unter den anonymen Kupferstichen des XV. Jahrhunderts, beschreibt aber ohne ihren Zusammenhang zu ahnen, nämlich:

a. (Abtheil. B. No. 72) ein Autor, welcher die Geschichte der ersten Eltern schreibt. Dieser sitzt links schreibend an seinem Pult, Adam und Eva stehen vor ihm. Hinten sieht man, unter einem durch eine Säule getheilten Portal, ihre Austreibung aus dem Paradies und ihren Aufenthalt in der Vorhölle. — Der Autor ist kein andrer als Bokkaz und der Gegenstand derselbe, wie in dem ersten Holzschnitt zu seinem Buch bei Pynson. Der Stich ist oben rund, wie die übrigen (ausser d) und höher als diese (nach Bartsch hoch 10 Z. 9 L. mit beigesetztem Fragzeichen), welches aber auch bei dem Holzschnitt der Fall ist.

b. (Abtheil. C. No. 1) Gregor VII, der auf Heinrichs IV Rücken zu Pferd steigt, — eine irrige Auslegung, die ihrem Urheber schon um deswillen hätte bedenklich vorkommen müssen, weil der angebliche Pabst einen gekrönten Hut trägt, gepanzert ist und einen Kommandostab in der Hand hat. Wir sehen nämlich hier nichts anders vor uns, als die oben erwähnte Demüthigung des römischen Kaiser Valerian, der von dem Perserkönig Sapor besiegt und zum Gefangenen gemacht, diesem nun

als Fussschemel dienen muss, um von seinem Rücken zu Pferd zu steigen.

c. (Abtheil. C. No. 2.) Der Mann in den Graben gestürzt. Drei Henker werfen ihn, dessen Hände und Füsse gebunden sind, rücklings von dem Wall eines Schlosses in einen Wasserfluss. Ein Soldat sieht mit dem Ausdruck des Schreckens zu. — Bartsch sagt, der Stich sei von derselben Hand wie der vorige und der Herabgestürzte könne vielleicht der Apostel S. Jakob minor sein. Es ist aber kein Anderer, als M. Manlius Capitolinus, der in die Tiber geworfen wird, wie in den Holzschnitten.

Zu diesen Blättern gehören nun noch fünf andere in dem Kupferstichkabinet des Berliner Museums befindliche, welche meist eben so mit den Gegenständen obiger Holzschnitte übereinstimmen. Ihre Beschreibung ist folgende:

d. In der Mitte hinten sitzt ein jugendlicher Pabst auf einem Thron, neben welchem auf jeder Seite ein Cardinal steht. Andere Personen sitzen auf beiden Seiten nach vorn zu, links ein Bischof und ein Mann in burgundischer Mütze, rechts ein Kaiser und ein König. Vorn überreicht ein Gelehrter kniebeugend einem vor ihm stehenden Vornehmen ein Buch. — Es ist dies das Dedikationsblatt zu dem Buch des Bokkaz von dem Unglück der Grossen, welches er, in Erwägung, wie wenig die geistlichen und weltlichen Fürsten seiner Zeit ihrem wahren Beruf treu bleiben und auf die Lehren der Geschichte horchen, lieber seinem Gönner und Freunde, dem Florentiner Machinardo Cavalcanti widmete und hier überreicht. Nur dies eine Blatt wird auch von Heinecke in seinem Entwurf einer deutschen Kupferstichgeschichte (N. Nachrichten. S. 341. No. 257.) angeführt.

e. Links liegt ein bärtiger Mann wie todt auf der Erde, sein Hut neben ihm. Hinter ihm stehen zwei Soldaten, die, auf ihre Spiesse gelehnt, auf ihn herabsehen, vorn auf beiden Seiten zwei andere, die ihre Schwerter ziehen oder wieder einstecken. Rechts erscheint ein König zu Pferde, den Scepter in der Hand und vieles Gefolge zu Fuss. Die Scene ist ein Marktplatz mit gothischen Gebäuden. — Dieses Blatt gehört wahrscheinlich zu lib. 2, doch habe ich nicht mit Bestimmtheit ermitteln können, welche von den darin vorgetragenen Geschichten hier gemeint sei.

f. Die Fabel von Fortuna und der Armuth, über die Moral: Jeder ist selbst an seinem Unglück schuld. Der Inhalt ist folgender. Beide kämpfen mit einander, die übermüthige Fortuna, der die Götter bis dahin die beliebige Austheilung von Glück und Unglück in die Hand gegeben haben, wird überwunden und ihr von dem Sieger auferlegt, das Unglück an einen Pfahl festzubinden und sich der freien Verfügung darüber zu enthalten, damit es nur dem zu Theil werden kann, der es haben und losmachen will. — In unserem Bilde sitzt die Armuth als Bettler nachsinnend in der Mitte unter einem Baum. Rechts steht Fortuna in hoher spitzer burgundischer Haube, ein Wappen, worin ein Glücksrad, vor sich haltend. Links vorn wird sie von dem Bettler, der sie niedergeworfen und auf ihr kniet, bezwungen und hinten wird das Unglück, gleichfalls als Bettler, von ihr an einen dürren Stamm gebunden.

g. Regulus wird nackt auf ein mit spitzen Stacheln versehenes Brett gebunden, welches auf einem Gerüst über Tonnen liegt, von Henkern und Zuschauern umgeben. — Die Todesart, in der er, nach Bokkaz, auf diesem Brett, mit abgeschnittenen Augenliedern, sterben muss, weicht von der gewöhnlichen Angabe ab, nach der er, in ein mit nach Innen gekehrten Nägeln beschlagenes Fass gesperrt, einen Berg herabgerollt wurde.

h. Die fränkische Königin Brunehild wird von vier berittenen Pferden, an die sie mit Armen und Beinen befestigt ist, aus einander gerissen. Hinten König Clotar zu Pferde, mit drei Lilien auf dem Hut und dem Commandostab in der Hand, nebst vielem Gefolge. Ganz hinten drei Zelte.

Es fehlen also nur noch zwei Kupferstiche zu lib. 6 u. 7, um die Reihe eben so vollständig als die der Holzschnitte zu machen, und es ist kaum daran zu zweifeln, dass auch diese zwei vorhanden, wenn gleich noch nicht aufgefunden sind. Die beschriebenen verrathen die eyck'sche Schule und sind, in der Art der ältesten niederländischen Meister, gut gezeichnet und fein gestochen. Der Ausdruck in den Köpfen ist meist sehr charakteristisch. Demselben Stecher schreibt Passavant noch den Tod, der den König im Schachspiel matt setzt (Bartsch. Vol. X. Maitres anonym. du XV siècle, C. No. 32), ferner zwölf Blätter mit Zierrathen (ib. D. No. 1—12), eine Monstranz nach Mart. Schön und mehrere Blätter mit Ornamenten, die bei Bartsch nicht vorkommen, zu. Das Papier der Kupferstiche hat niederländische Wasserzeichen, nämlich b, das kleine gothische p und ein vierblättriges Kleeblatt darauf, und c einen Hund, der sich umsieht, mit einem gleichen Kleeblatt auf dem Rücken. Die Holzschnitte haben zwar dieselben Vorstellungen, wie die Stiche, sind aber im Uebrigen ganz abweichend und kleiner, die Zeichnung ist später and schlechter, der Schnitt roh. Eben so wie sie müssen aber auch die Stiche zu einer gedruckten Ausgabe des Buchs bestimmt gewesen sein, dafür spricht ihre unter sich gleiche Foliogrösse und Form, so wie ihr mit den Holzschnitten übereinstimmender Inhalt, der für sich allein ohne das Buch nicht verständlich gewesen wäre. Aber von einer solchen niederländischen Ausgabe wissen die Bibliographen nichts, sie führen aus dem XV. Jahrh. nur die eine mit französischem Text (Brügge. Colard Mansion. 1476. fol.) an und werden schwerlich zugestehen, dass ausser dieser überhaupt noch eine andere ihnen unbekannt gebliebene hätte existiren können. Diese (Hain. No. 3341.) hat aber weder Holzschnitte, noch Kupferstiche, wie wenigstens aus dem Schweigen aller Bibliographen darüber zu schliessen ist. Es wäre indessen sehr auffallend, wenn die Niederlande, die wahrscheinliche Wiege der Kupferstechkunst, kein früheres Buch mit Kupferstichen, als die Meditationen über die Passion des Dominikaner Wolff (Brügge. Heynr. de Valle. 1503) sollten aufzuweisen haben, während dergleichen Bücher in Deutschland schon 1479, in Frankreich 1488 und in Italien 1477 zum Vorschein kommen. Möchten doch die belgischen Kunstforscher auf vorgedachte Kupferstiche aufmerksam werden und die hier angeregte nicht unwichtige Frage mit ihnen näher liegenden Mitteln in Untersuchung ziehen und wo möglich zur Entscheidung bringen! (Schluss folgt.)

Lithographie.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. Rom und Karlsruhe bei Lindemann-Frommel etc. Fol.

Ein Unternehmen landschaftlicher und architektur-bildlicher Publikation, das in der ersten Lieferung vor uns liegt und, wie in Betreff des Dargestellten, so nicht minder in der Art und Weise der Darstellung und der dazu verwandten Mittel unser lebhaftes Interesse in Anspruch nimmt. Es verspricht ein reiches Album zu werden, den Freunden des klassischen Bodens zur werthvollen Erinnerung oder zur lebendigen Vergegenwärtigung dessen, was ihnen zu schauen noch nicht vergönnt war, — Künstlern und Dilettanten zugleich eine Mustersammlung für geistvoll leichte Auffassung und Behandlung von Gegenständen solcher Art. Ein, der ersten Lieferung eingelegtes Blättchen giebt über den zu erwartenden Inhalt eine nähere Andeutung

Hiernach soll das Werk in sechs Theile zerfallen und sollen die letztern enthalten: 1. Zeichnungen aus Alt-Rom, 2. aus Neu-Rom, 3. aus den Gärten und Villen, 4. aus der Campagna, 5. aus dem Albaner-Gebirge und 6. aus dem Sabiner-Gebirge. Wie stark jeder Theil werden wird, ist nicht gesagt; ausgegeben wird das Werk in Lieferungen zu 6 Blättern. Die erste Lieferung enthält je ein Blatt aus jeder Abtheilung, nemlich: 1. einen Blick von den Kaiserpalästen des Palatin auf die Stadt der alten Ruinen, namentlich auf die Thermen des Caracalla und den Monte Cavo in der Ferne; 2. eine Ansicht Roms vom Monte Mario aus; 3. ein Bild des Klostergartens von S. S. Giovanni e Paolo; 4. einen Blick in die Wildniss der pontinischen Sümpfe, mit dem Cap Circello in der Ferne; 5. eine Ansicht Frascati's von der Villa Aldobrandini aus; 6. ein Gebirgsbild aus der Gegend von Subiaco.

Das Werk ist die Ausbeute eines mehrjährigen italienischen Aufenthalts, der Hrn. Lindemann-Frommel (einem Neffen des bekannten Galeriedirektors Frommel in Karlsruhe und Schüler Rottmann's) von 1844 bis 1849 vergönnt war. Die Blätter sind durchweg von seiner eignen Hand gefertigt, somit Originalarbeiten, ob auch durch den Druck vervielfältigt. Es sind, wie es der Titel besagt, Skizzen, aber Skizzen, die, mit vollem Verständniss entworfen und in ihrer Weise mehr oder weniger durchgeführt, überall die glücklichste Gesammthaltung erreichen und die entschiedenste künstlerische Wirkung hervorbringen. Es sind lithographische Kreidezeichnungen, verbunden mit zumeist mehreren Ton- und Farbenplatten, in der Zeichnung, sei es in den leichteren Schwingungen der Ferne, sei es in den markigen Strichen der Vorgründe, voll einfach bestimmter Charakteristik, in den Ueberdruckplatten einen eigenthümlichen malerischen Reiz hinzufügend. Eine einfache Tonplatte, mit ausgesparten Lichtern, hat nur das erste Blatt. Die übrigen Blätter haben mehrere, und zwar farbige Ueberdruckplatten, in denen, zumeist mit Hinweglassung oder nur ganz gelegentlicher Andeutung der Lokalfarben, die verschiedenartig warmen Töne des sonnigen Lichtes gegen die kühlen der Luft und des Luftreflexes in einen so einfachen wie wirkungsreichen Gegensatz gestellt sind. Die künstlerische Beschränkung, die sich hierin zeigt, und die gleichzeitige feine Berechnung bei der Wahl der hiezu nöthigen Töne, bei ihrer Abstufung und gelegentlichen Vermischung sind es besonders, was diesen Blättern die grössere bildartige Haltung giebt und zu ihrer Charakteristik, wenigstens in Betreff der für die einzelnen Darstellungen gewählten Momente, so wesentlich beiträgt. Die Glut des Sonnenunterganges auf der vom Monte Mario aus aufgenommenen Ansicht Roms steht zu der klaren nachmittäglichen Helle auf den Bildern des Gartens von S.S. Giovanni e Paolo und der Ansicht von Frascati in ebenso entschiedenem Contrast, wie zu der trocknen Gebirgsluft des Bildes von Subiaco und zu dem düster trüben und schweren Scirocco-Athem, der das Bild der pontinischen Sümpfe — überhaupt eine landschaftliche Darstellung von imponirender Grossartigkeit — erfüllt.

Das Werk wird, wie in Betreff des Inhaltes, so in Betreff der Darstellungsweisen, seine Freunde finden, die den weiteren Fortsetzungen mit Verlangen entgegensehen dürften.

F. Kugler.

Zeitung.

Berlin. Am 5. Sept. hielt die Akademie der Künste ihre öffentliche Jahressitzung. Eine kurze Introduktion von Seiten der musikalischen Sektion machte den Anfang. Die Rede des Vicedirektors, Prof. Herbig gab besonders einen Ueberblick über die innere Gestaltung der Akademie als Lehranstalt und der neuen Einrichtungen bei derselben. Letztere gehen vorzüglich darauf hinaus, schon beim Beginn des Unterrichts über das Talent und die Fähigkeit des Schülers in's Klare zu kommen, die Lehrgegenstände mehr in einander greifen, nur nach der Natur und Gypsabgüssen zeichnen zu lassen und eine mehr ununterbrochene Thätigkeit zu erzielen. Für die Bildhauer ist eine Klasse für's Modelliren nach antiken Vorbildern eingerichtet und dem wissenschaftlichen Unterrichte ein historischer Cursus mit Hinweis auf Geräth und Kostüm hinzugefügt worden. Der Sekretär der Akademie erstattete den Jahresbericht, in welchem er u. a. von den im verflossenen Jahre gestorbenen Mitgliedern Dähling, Frick, Spontini und Tieck eine biographische Skizze gab. Folgende Schüler der Akademie erhielten Prämien:

I. Schüler der Klassen für bildende Kunst, in Anerkennung von Arbeiten nach dem lebenden Modell: a. Prämien erster Klasse erhielten: 1) Wilhelm Kallrich aus Dahme, Bildhauer; 2) Ferdinand Schindler aus Berlin, Bildhauer; 3) Otto Weber aus Berlin, Maler; 4) Alexander Becker aus Berlin, Maler; 5) Franz Grundmann aus Berlin, Kupferstecher. b. Prämien zweiter Klasse: 1) Julius Moser aus Berlin, Bildhauer; 2) Louis Sassmann aus Berlin, Bildhauer; 3) Louis Jacobi aus Havelberg, Kupferstecher; 4) Rudolph Frentz aus Berlin, Lithograph; 5) Reinhold Balcke aus Berlin, Maler. c. Prämien dritter Klasse: 1) Moritz Schultz aus Leobschütz, Bildhauer; 2) Theodor Ziegler aus Berlin, Maler; 3) Karl Becker aus Berlin, Kupferstecher.

II. Eleven der Schule für musikalische Composition. a. Die grosse akademische Medaille mit eingestochenem Namen erhielten: 1) Adalbert Schröder aus Ermsleben in der Provinz Sachsen; 2) Ludwig Hoffmann aus Berlin. b. Klassische Musikwerke erhielten: 1) Karl Hauer aus Halberstadt; 2) Adolph Fischer aus Ueckermünde; 3) Albert Wöltge; 4) Karl Lutz aus Berlin.

Auch an die ausgezeichnetsten Zöglinge der Kunst- und Gewerkschulen des preuss. Staates wurden Prämien vertheilt. Die bei der Feier zur Aufführung gebrachten Musikstücke waren von A. Fischer, L. Hoffmann und A. Schröder komponirt.

Berlin. Die k. k. Akademie der Künste zu Mailand hat Wilhelm v. Kaulbach zu ihrem Mitgliede, der literarische Sonntagsverein zu Berlin denselben zu seinem Ehrenmitgliede ernannt.

Dem Grafen Léon de Laborde in Paris ist der Stern zum rothen Adler-Orden zweiter Klasse verliehen worden.

Der Baurath Bürde ist zum Architekten des k. Schauspielhauses bestimmt. Der Regierungs- und Baurath Berger, welcher diese Stelle bisher bekleidete, hat sie aus Gesundheits-Rücksichten aufgegeben.

Düsseldorf, im Sept. Der Kupferstecher J. W. Th. Janssen aus Ostfriesland hat von den Königen von Preussen und von Hannover für die Ueberreichung dass dem Ersteren dedicirten Kupferstichs nach Hasenclever: „das Examen aus der Jobsiade", die grossen goldenen Medaillen für Kunst erhalten.

Rom, im Aug. Die Ausgrabungen zur Entdeckung und Wiederherstellung der alten appischen Strasse werden fortgesetzt. Eine Verfügung des Ministeriums hat eine genaue Aufsicht der vielen, sich dort einfindenden Alterthumsforscher, welche Inschriften und Fragmente davontragen, angeordnet.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 38. Sonnabend, den 20. September. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

IV.

Theaterschule.

Die Theaterschule, von der zum grossen Theil der dereinstige Aufschwung der in Verfall gerathenen dramatischen Kunst gehofft wird, ist schon seit mehreren Jahren bei Vielen der Gegenstand des Wunsches, bei Manchen das Thema ernsten Nachdenkens. Von diesen Letzteren, so viele sich darüber geäussert haben, ist Niemand, der nicht den Missstand beklagte, dass, um mit den Worten des Hrn. Devrient zu reden, „inmitten der emsigen Sorgfalt für alle, alle Stände der Schauspieler allein wild aufwachsen muss". Die dringende Nothwendigkeit einer Schule, welche, wie sich Hr. Rötscher ausdrückt, „durch eine systematische Entwickelung aller zur Ausübung der Schauspielerkunst gehörigen Elemente den Individuen das Maass erringbarer Technik giebt, durch welches dieselben befähigt werden, zur Darstellung eines dichterischen Kunstwerks auf gebildete Weise mitzuwirken", diese Nothwendigkeit also lässt sich nicht mehr von der Hand weisen und verkennen. „Während die Technik", lässt Hr. Gutzkow in einem Gespräch zweier Schauspieler über Theaterschulen (Rhein. Jahrbuch von L. Schücking, 1846) den einen dieser Künstler sagen: „in allen Zweigen der Künste eine unglaubliche Höhe erreicht hat, entblödet sich die Schauspielkunst nicht, nach wie vor in ihrer lallenden Naivetät vor die Menge zu treten und in ihren Windeln sogar Prätensionen zu machen". Auch in Bezug auf die Aufgabe der Theaterschule, auf das, was sie leisten kann und soll, herrscht bei Allen, die sich darüber ausgesprochen haben (die Herren Devrient, Gutzkow, Rötscher, Steiner) die grösste Uebereinstimmung. — Es wird hervorgehoben, dass allerdings die Schule das Talent und das Genie nicht erzeugen kann, dass sie ihm aber den Weg zur Meisterschaft erleichtert. Es wird darauf aufmerksam gemacht, wie wichtig die Schule den minder begabten Individuen ist und wie keine Zeit so viele Genies hervorbringt, als das Theater gute Schauspieler braucht, so dass die Bildung ergänzend eintreten muss, wo die natürlichen Gaben nicht zureichen. Ferner wird erinnert, wie sehr die Darstellung eines dramatischen Kunstwerks einen glücklichen Verein von Kräften fordert, deren jede sich im Interesse des Ganzen weiss und beschränkt, wie nöthig es ist, im Einzelnen den Sinn für die Darstellung dieses Ganzen zu erzeugen. Auch der Mässigbegabten braucht das Theater sehr Viele, welche dann doch in Uebereinstimmung zu bringen sind mit den Höchstbegabten. Diese letzteren endlich selber stehen oft in ihrer Grösse durch kleine Mangelhaftigkeiten getrübt da, Mängel, welche Schule und frühe Gewöhnung längst würden ausgemerzt oder nicht haben aufkommen lassen.

Es liegt die Frage nahe, ob denn diese dringende Nothwendigkeit nicht so längst gefühlt oder ob früher etwas bestanden habe, das die Stelle der begehrten Theaterschulen ausfüllte? Beides ist wohl der Fall gewesen, wie auch aus Hrn. Devrient's Schrift: „Ueber Theaterschulen" zu ersehen. Hr. D. entwirft ein Bild von dem Schuleinfluss, den das Direktorium eines Schröder, Iffland, Göthe und in neuerer Zeit auch Immermann's ausgeübt habe. Mehr oder weniger seien diese Studien und Uebungen nur auf den einzelnen Fall gerichtet gewesen und konnten dem Künstler keine ebenmässige Ausbildung gewähren. Es konnte dieses Verfahren, das man die alte Schule nenne, nur als eine Auskunft betrachtet werden, den Mangel der Schulen weniger fühlbar zu machen, es sei diese Art Leitung vielmehr die bestimmte Forderung einer Schule. Was diese Forderung in unsern Tagen dringender erscheinen lässt, das ist nach Hrn. D. die Erweiterung des theatralischen Lebens, die Vermehrung der Bühnen und der Schauspieler, die gesteigerten Anforderungen an dieselben, denen vielleicht selbst Schröder und Iffland nicht mehr durch Nachhelfen und Zusammenhalten genügen würden. Als sonstige Aeusserungen der Thätigkeit auf diesem Felde erwähnt Hr. Devrient des vereinzelten Unterrichts, der im Singen, Deklamiren und Tanzen ertheilt worden. In Stuttgart habe sogar eine Reihe von Jahren eine Schule von mehr umfassender Organisation bestanden, sie sei aber zuletzt an den ungenügenden Mitteln zu Grunde gegangen. Dieselbe Ursache habe mehrfach versuchte Privatanstalten einem baldigen Ende entgegengeführt. Auch Hr. Gutzkow, in dem schon erwähnten Gespräch zweier Schauspieler über Theaterschulen, lässt den anfangs schulfeindlichen Freihart in seiner derben und sarkastischen Weise frühere verunglückte Versuche aufzählen. Nach ihm konnte mehrfache Unterstützung des hochseligen Königs einen Versuch

in Berlin nicht vor einem traurigen Ende bewahren. In Braunschweig sei die Schule zur unsittlichen Gelegenheitsmacherei geworden und musste polizeilich geschlossen werden. In Hamburg aber findet er die Einseitigkeit des Dirigenten zu beklagen, dessen mehr abgerichtete als gebildete Schauspieler er mit Spieluhren vergleicht, die, einmal abgelaufen, unbrauchbar seien. — Ganz abgesehen von jeder Prüfung dieser letzten beiden Urtheile, die ausserhalb unseres Zweckes liegt, so dürften sie auf alle Fälle beachtenswerthe Fingerzeige enthalten. Roinhold, der Gegner des polternden Freihart, macht darauf aufmerksam, wie wenig bei einem solchen Institute Privatspekulation am Orte sei.

Dio Frage, welchen Bildungsweg denn jetzt — bei dem Mangel der Schule — junge Talente einschlagen, beantwortet Hr. D. durch eine ausführliche Schilderung der Bemühungen und der Verfahrungsart, welche angewandt zu werden pflegen, wenn Jemand unter den jetzigen Umständen sich dem Schauspielerfache widmet. Hr. D. nimmt hier die glücklichsten zusammentreffenden Umstände an und kommt dennoch zu einem Resultat, welches laut für die Nothwendigkeit der Schule spricht, abgesehen von seiner überzeugenden Schlussreflexion, dass sich vor den Schaubühnen Deutschlands fast jeden Abend mindestens vierzig tausend Menschen versammeln, um die Eindrücke der Darstellung zu empfangen, da es dann gewiss nicht gleichgültig sein könne, von welcher Art diese Eindrücke sind.

Von ausführlichen Plänen für die Einrichtung einer Theaterschule liegen zwei vor. Schon im Jahre 1840 veröffentlichte Hr. Devrient, wie er in der Vorrede sagt, auf Veranlassung des Hrn. Alex. v. Humboldt seine Schrift über Theaterschule. Die andere wurde auf Veranlassung des Königs im Jahre 1845 von Hrn. Rötscher ausgearbeitet und findet sich in seinen Jahrbüchern für dramatische Kunst abgedruckt.

Hrn. Devrient's Schrift zerfällt in zwei grosse Abschnitte. Der erste handelt von der Nothwendigkeit der Schule, der zweite von der Einrichtung derselben.

Letzterer zerfällt wieder in 2 Abtheilungen. Und zwar ist die Rede:

a. von der Anordnung des Unterrichts, welcher bestehen soll in: 1. Redekunst. 2. Musik (Gesangunterricht, Klavierunterricht, Gesangunterricht bei den Schauspielern). 3. Geberdensprache. 4. Sprachkenntniss. 5. Literatur- und Theatergeschichte. 6. Geschichte. 7. Darstellungskunst.

b. von der ökonomischen Einrichtung. I. Die Räume. II. Bücher, Musikalien u. s. w. III. Direktor. IV. Lehrer. V. Geschäftsführer u. s. w.

Hrn. Rötscher's Darstellung enthält folgende 12 Abschnitte. I. Bedürfniss einer Theaterschule. II. Die Aufgabe der Schule. III. Bedingungen zur Aufnahme in die Theaterschule. IV. Ausführliche Entwickelung der durch den Zweck der Theaterschule bedingten nothwendigen Gegenstände des Unterrichts und dio Stufenfolge derselben. V. Der Besuch der öffentlichen Bühne von Seiten der Eleven. VI. Dauer des Lehrkursus und Vertheilung des Stoffes. VII. Die äusseren Bedingungen der Aufnahme der Eleven. VIII. Trennung der Geschlechter im Unterricht. IX. Disciplin des Instituts. X. Zeit der Aufnahme für dio neuen Mitglieder und der Anfang der Kurse. XI. Aeussere Erfordernisse der Theaterschule. Die Räume. XII. Das Lehrer-Personal.

Wir haben nun oben schon angegeben, was beide Herren über die Nothwendigkeit und die Aufgabe der Schule beigebracht haben und gefunden, dass darin die grösste Uebereinstimmung herrscht.

Dasselbe findet statt in Betreff der Bedingungen zur Aufnahme. Hr. Devrient sagt darüber zu Anfang des Kapitels von der Einrichtung: I. Die Bedingungen der Aufnahme sind bei Jünglingen das vollendete 16., bei Mädchen das vollendete 14. Jahr. Ferner körperliche Wohlgestalt und normale Sprachorgane. Ausnahmen hiervon nur bei einem ganz ausgezeichneten Talente. Sodann hinreichende Schulbildung und wohlgeprüfte Anlagen zum Schauspielerstande. Da diese Prüfung schwierig ist, so müsste die Schule sich vorbehalten, nach jedem Semester die Zöglinge entfernen zu dürfen, dio sich im Verlaufe der Studien als talentlos erwiesen haben. Bei der Prüfung legt Hr. D. Gewicht auf dio Frage nach dem Nachahmungsvermögen. Sittliches Verhalten versteht sich von selber. —

Ganz ebenso Hr. Rötscher, nur dass er für die aufzunehmenden Elevinnen das vollendete 15. Jahr setzt. (Hr. v. Küstner, der hiermit übereinstimmt, setzt dagegen wieder das nöthige Alter der männlichen Zöglinge auf 17.) Auch er hält es für schwierig, selbst bei allem glänzenden Schein die Existenz eines wirklichen Talents diviniren zu können. Es müsse das ganze Wesen des Menschen eine gewisse Bürgschaft für seine ideale Richtung geben. Vorzüglich auf dio Wirkungen seiner edlen Persönlichkeit gewiesen, dürfen in Physiognomie, Ton und Ausdruck keine gemeinen Elemente sein. In Betreff der Kenntnisse fordert Hr. R. ebenfalls nur diejenigen, welche die Grundlage jeder allgemeinen Bildung sind. Das Maass der formellen Bildung sei hier das Wesentliche, eine gewisse Freiheit im mündlichen und schriftlichen Ausdruck in der Behandlung solcher Fragen, welche in dem Kreise der Auffassung des Aufzunehmenden liegen. Für die Elevinnen hält Hr. R. einen mit Nutzen besuchten Unterricht in den Gegenständen, welche die öffentlichen Töchterschulen lehren, für ausreichend.

Vergleichen wir nun das, was beide Herren über den Unterricht sagen. Nach dem oben hingestellten Schema ist Folgendes der Inhalt des Abschnittes a. bei Hrn. Devrient.

II. Der Unterricht, bei dem, so weit es zulässig, die Geschlechter getrennt gehalten werden, soll in zwei Klassen ertheilt werden, von denen die erste blossen Vorbereitungsstudien gewidmet sein soll, in der zweiten aber schon praktische Uebungen auf der Bühne des Instituts stattfinden.

Die Unterrichtsgegenstände sollen folgende sein:

1. Redekunst. Regulirung der Aussprache u. s. w. Stufengang von den einfachsten Erzählungen auf zum Versdrama.

2. Musik. Die künftigen Opersänger erhalten Unterricht im Gesange und im Klavierspiel, die Schauspieleleven aber nur Gesangunterricht.

3. Geberdensprache. Hierher gehören dio Uebungen des Reitens und militärischen Exercitiums, des Fechten, Turnen und Tanzen. Aus dem Unterrichte des Tanzlehrers gehen die Zöglinge in die höhere Klasse über und beginnen auf der Uebungsbühne der Schule complicirtere, plastische Aufgaben auszuführen. Einzelne passende Scenen aus vorhandenen Dramen werden eingeübt; es wird schon auf Uebereinstimmung hingeleitet.

4. Sprachkenntniss. Der Muttersprache muss der Schauspieler nicht blos vollkommen mächtig sein, sondern er soll auch möglichste Gewandtheit in Behandlung und geschickte Handhabung derselben lernen. Hr. D. wünscht daher schriftliche Arbeiten und Uebungen möglichst verbannt zu sehen und dringt auf mündliche und unmittelbare Leistung (vgl. darüber weiter unten Hr. Gutzkow S. 300). Erklärung und Uebung des Versbaues sollen diesen Lehrkursus beschliessen. Von fremden Sprachen, die nur bis zu einer allgemeinen Kenntniss des Charakters, der Aussprache und des eigenthümlichen Accents gelehrt werden sollen, empfiehlt Hr. D. die französische, italienische und englische.

5. Literatur- und Theatergeschichte. Diesen Un-

terricht wünscht Hr. D. durch Proben der Dichtungen, anregende Beschreibungen und Abbildungen so lebendig, wie möglich, gemacht zu sehen. Charakteristik hervorragender Schauspieler solle nicht fehlen dürfen.

6. Geschichte. Auch hier will Hr. D. nicht eigentlich politische Geschichte, nicht die chronologische Uebersicht der Weltbegebenheiten, die der Zögling mehr oder weniger schon mitbringen soll; sondern es soll vielmehr Culturgeschichte geboten werden, ebenfalls, wo möglich, durch Abbildungen unterstützt. Eröffnet soll dieser Cursus werden durch einen Abriss der Mythen aller Völker, ebensowohl weil dem Schauspieler mythologische Beziehungen genau verständlich sein müssen, als auch weil für ihn die Urpoesie der Völker die beste Einleitung zu ihrer Geschichte ist.

Es darf die Bemerkung nicht übersehen werden, dass Hr. D. den gesammten wissenschaftlichen Unterricht nicht in Vorlesungen, sondern so viel als möglich in dialogischer Form mitgetheilt wissen will.

7. Darstellungskunst. Hier gilt es nun Rollen einzustudiren, einzelne Scenen und ganze Stücke auf der Uebungsbühne aufzuführen. Auch hier wird mit dem Einfachen, dem im täglichen Leben Naheliegenden begonnen. Anleitung zu kleinen Stücken aus dem Stegreife, von Zeit zu Zeit kleine Versuche auf der öffentlichen Bühne, die zuerst mehr noch lediglich das äussere Auftreten im Auge haben. Analysen einzelner Rollen, sind dann die weiteren Stufen der Ausbildung. Hr. D. warnt bei dieser Gelegenheit davor, die Zöglinge nur nach ihrer Neigung zu beschäftigen, weil die Vorliebe für irgend ein Fach nur zu oft im Widerspruch steht mit dem natürlichen Berufe dazu. Auch räth Hr. D. dann und wann einen Austausch der Schüler unter den Lehrern, die nur deren acht auf einmal beschäftigen sollen, an, damit sich seine künstlerische Individualität den ihm Zugewiesenen nicht zu merklich aufpräge. Die nicht beschäftigten Schüler den Uebungen als Zuschauer beiwohnen zu lassen, hält Hr. D. für vortheilhaft.

Hiermit hätten wir nun den Abschnitt IV. von Hrn. R. zusammenzuhalten.

Einleitend entwickelt derselbe, wie es darauf ankomme, den Stoff, dessen sich die Schauspielkunst zur Verwirklichung ihrer Zwecke (vgl. oben bei Hrn. Devr. No. 3) bedient — die menschliche Gestalt und den Ton — zu veredeln und beherrschen zu lernen. Daraus ergäben sich die zu lehrenden Disciplinen. Und zwar den Körper anlangend, so soll er durch Tanz, Fechten und gymnastische Uebungen gebildet werden (in dem Vorwort sagt Hr. R., dass sein Plan einen einzigen Zusatz von Hrn. L. Tieck erfahren habe, den nämlich, dass die männlichen Eleven einen achtwöchentlichen Cursus im Exerciren durchmachen sollten). Weiteren praktischen Uebungen will Hr. R. einen Cursus in der Kunstmythologie vorausgeben lassen, der eine zusammenhängende Entwickelung des ganzen Kreises griechischer Plastik gäbe und zwar in alleiniger Beziehung zu der sinnlichen Gestaltung, zu welchem Unterricht Abbildungen und Gypsabgüsse, so wie Besuch des Museums, als wesentliche Hülfsmittel genannt werden. Naturgemäss verknüpfe sich mit diesen Uebungen die Kunst der Gewandung.

Zweitens, was den Ton betrifft, so fordert Hr. R. ein Zurückgehen des Unterrichts bis zu den Elementen und giebt dann die Stufenfolge an, welche von der Bildung des artikulirten Tons an durch die Modulation desselben und das Gesetz des Athemnehmens bis zum Vortrag der ungebundenen Rede zu durchlaufen ist. Nach diesem folgt, als zweiter Theil des Unterrichts zu der künstlerischen Bildung des Vortrags, der Vortrag der Poesie, wo als ergänzender Theil die Metrik hinzutritt. — Dieser Cursus des propädeutischen Unterrichts wird das erste Jahr ausfüllen, Tanzstunden soll es wöchentlich zwei geben, der Kunstmythologie sollen drei, der Bildung des Tons u. s. w. wöchentlich sechs Stunden gewidmet sein.

Nach diesem wesentlich vorbereitenden Cursus folgt der zweite, welcher den eigentlich dramatischen Vortrag zum Gegenstande hat (vgl. oben bei Hrn. D. No. 7). Der Unterricht beginnt mit dem Lesen von Dramen in Prosa (Schröder, Iffland u. s. w.). Recitation einzelner, abgeschlossener Scenen. Dann folgt das Lesen ganzer Dramen. Hierzu werden wöchentlich wenigstens sechs Stunden in Anspruch genommen. Als ergänzender Theil gehört diesem Cursus die geschichtliche Entwickelung der dramatischen Kunst an (vgl. ob. b. Hrn. D. No. 5) durch Zeichnungen etc. unterstützt, worauf ebenfalls wöchentlich sechs Stunden zu verwenden sind.

Damit schliesst Hr. R. den Cursus der nothwendigen und unentbehrlichen Vorstudien ab. Er verkennt nicht, wie wichtig und wünschenswerth dem Darsteller eine Kenntniss des inneren Baues seiner Muttersprache, ihrer Literatur, der Geschichte, ferner: fremder Sprachen, namentlich der französischen und englischen sei, allein einmal können die Gegenstände, die nur zur Erweiterung seiner allgemeinen Bildung dienen, keine nothwendige Stelle im Plane des Instituts finden, so viel sie aber getrieben werden, sollen sie Gegenstand des Privatstudiums sein, wozu sich die Gelegenheit im ersten Cursus bietet, wo es dann auch namentlich in Bezug auf Literatur- und Kulturgeschichte einer Anleitung und Kontrolle unterworfen werden soll.

Der dritte Cursus endlich gehört der eigentlichen Praxis der dramatischen Darstellung an. — Auch hier ein allmähliger Uebergang von der einfachsten Darstellung einzelner Scenen in Prosa bis zu der Aufführung ganzer Werke. Der Einzelne wird zur Durchführung eines Charakters angeleitet, damit ein lebendiges, organisches Ganze zu Stande komme. Die vielseitige Ausübung der Kunst verlangt, dass den Eleven selbst ihrem Naturell widerstrebende Aufgaben zuertheilt werden. Die Darstellung soll in der Regel ohne Costüm geschehen, damit der Einzelne versuchen müsse, was er ohne alle sinnliche Beihülfe, ohne die Unterstützung der Illusion, nur durch die Kraft der Phantasie vermag.

Diesen Unterrichtsweisen haben wir noch die des Herrn Gutzkow hinzuzufügen. Legt, wie wir oben gesehen haben, Hr. Devrient ein grosses Gewicht auf die freie und unmittelbare Leistung, so geht Hr. G. noch weiter, indem er den Kern des Unterrichts in der Improvisation findet. Sein schon erwähntes Gespräch über Theaterschule wird von zwei Schauspielern geführt, von denen Freihart den fast überall verbreiteten alten Komödiantengroll gegen Theaterschulen hegt, der jüngere, Reinhold, aber mit Freude der Hervorrufung derselben entgegensieht, nicht läugnet, dass jeder strebende Schauspieler, um nachzuholen, was er im ersten Anlauf zur Kunst versäumte, gern aus eignem Antrieb sich um die Vervollkommnung in den Fächern bemüht, die in den eben durchlaufenen Plänen als die Lehrgegenstände bezeichnet sind. Die Nothwendigkeit derselben, selbst der elementarsten, belegt er durch das Beispiel eines Collegen, der als Laertes nicht einmal habe stehen und die Reisephilosophie des Polonius anhören können. Die Bedingungen, unter denen, so zu sagen, Freihart für die Schule gewonnen wird, sind folgende:

Der erste Grundsatz ist, dass die Theaterschule auf die Anfänge der Schauspielkunst, auf die Improvisation zurückgehe. Was ist die grosse Kunst des Mimen? fragt F. — Herauszutreten, sich an die Lampen zu stellen und zu sagen: Ich! Ob das nun Hamlet, Richard III. oder Commissionsrath Frosch ist, er muss sagen: Ich! da bin ich! Seine Rolle muss er

mechanisch wissen, aber spielen muss er sie, als ob er sie eben selbst erst erfände, eben selbst erst erlebte. Also soll das schauspielerische Handwerkszeug gelehrt werden. Lachen, weinen, Leidenschaften, stottern, betrunken sein, Pedant, edel, gross sein, kurz Alles, wodurch die Herzen der Menschheit erobert werden. Immerhin mögen die jungen Leute auch die oben erwähnten Dinge treiben, aber Hauptsache bleibe die praktischen Uebungen. Shakespeare, Schiller und Göthe sind für diese Zöglinge nicht da. Es wird fast nur improvisirt.

Ausführlicher wird nun entwickelt, wie zuerst einfach eine Geschichte erzählt und wiedererzählt, dann aber so einfach in Scene gesetzt wird und sich zuletzt als ein schon existirendes altes Lustspiel von Holberg, Stephani u. s. w. ausweiset. Nun sind auf einmal Worte zu den Charakteren da, die die Zöglinge schon inne haben.

Der wesentliche Unterschied zwischen Hrn. D.'s und Hrn. G.'s Ansicht würde demnach der sein: Was Hrn. D. eine willkommene Hülfe ist, die Leichtigkeit sich auszudrücken und mitzutheilen, das bildet bei Hrn. G. die Grundlage; was dagegen bei Hrn. D. die elementaren Grundlagen sind, die vollkommene Gewalt über den Körper etc., das ist bei Hrn. G. willkommene oder vielmehr sich von selbst verstehende Hülfe. — Hrn. G.'s Freihart erklärt sich schliesslich für die Schule und fügt der Hauptbedingung — Princip der Improvisation — noch die zu, dass man es auf fünf Jahre damit versucht, dass man die Leitung des Unterrichts in die Hände guter Schauspieler und solcher Dichter und Aesthetiker giebt, die, wie z. B. Tieck, so zu sagen latente Schauspieler sind.

Absch. V. Auch Hr. R. lässt den Besuch der öffentlichen Bühne zu, will ihn aber sparsam ausgewählt und mit Umsicht geleitet wissen. Eine in alle Einzelheiten eingehende Kritik, eine eindringende Besprechung aller bei der Darstellung zu berücksichtigenden Momente solcher Werke, mit denen die Zöglinge schon vertraut sind, soll den Besuch des öffentlichen Theaters für die Bildung fruchtbar machen.

Absch. VI. Die Dauer des Lehrcursus war anfangs von Hrn. R. in der oben (unter IV.) schon mitgetheilten Vertheilung auf drei Jahre angesetzt. (Fortsetzung folgt.)

Die Königliche Villa „Oscars-Hal," bei Christiania.

(Mitgetheilt aus Christiania.)

Da das „Deutsche Kunstblatt" mitunter einige Notizen, betreffend die Kunstverhältnisse Scandinaviens — hauptsächlich Dänemarks und Schwedens —, mitgetheilt hat, so wird nachstehender Bericht über ein Unternehmen, das vielleicht in mehr als einer Beziehung für die in der Entwickelung begriffene junge Norwegische Kunst epochemachend werden dürfte, vielleicht den Lesern Ihres geschätzten Blattes, die sich für die Kunst überhaupt, so wie für ihre weitere Verbreitung selbst nach einem so entfernten Lande, wie Norwegen, interessiren, nicht ganz unwillkommen sein. Ich gebe somit einen kurzen Bericht über das Lustschlösschen, welches unser König aus eigenen Mitteln auf der sogenannten „Ladegaardsö" hier, in der Nähe von Norwegens Hauptstadt, aufführen lässt, und das in diesem Sommer zweifelsohne vollendet sein wird. Zuvor aber ein paar Worte über die Lage der Baulichkeit, weil dieses mit der Wahl des Styls derselben in genauer Verbindung steht.

Der Ort schon, den der König, wenn er sich in Christiania aufhält, sich zu seiner Villeggiatur ausgesucht hat, ist besonders geeignet, die Bewunderung derer zu erwecken, welche ihn zum ersten Male, bei einer Wanderung durch Christianias reizende Umgegend, in Augenschein nehmen. Irgend ein deutscher Reisender, wenn ich nicht irre, Leopold von Buch, hat vielleicht in einer gewissen Beziehung Recht, wenn er die Gegend bei Christiania mit der von Neapel vergleicht. Natürlicherweise muss dabei viel von der grossartigen Natur der wunderherrlichen Parthenope subtrahirt, und dann auch die südlichen Details auf die bekannten Hyperboräischen reducirt werden, wenn der Vergleich nur einigermassen, selbst vor einer lebhaften Phantasie, bestehen soll. Aber abgesehen hiervon, darf man gewiss ohne Uebertreibung behaupten, dass der milde Charakter des Christiania-Thales, sein vielfältig gruppirtes Terrain (schon in geologischer Hinsicht so äusserst merkwürdig) und die vielen malerischen Situationen, die es darbietet, diesen Theil unseres Landes zu einem der schönsten Punkte des ganzen Nordens macht. Will man indessen jenen Vergleich mit Neapel festhalten, so muss „Ladegaardsö" jedenfalls Christianias Posilippo sein — eine solche Aehnlichkeit in Form und Lage zeigt diese schöne, im Christiania-„Fjord" hervorspringende, mit Villen, Bauerhöfen und einer reichen Vegetation gleichsam übersäete Halbinsel, welche beinahe ein natürliches Bollwerk für die Rhede der Hauptstadt bildet und die vor Anker liegenden Schiffe vor dem heftigeren Wellenschlage des äusseren, grösseren „Fjords" schützt. Ein Arm des Christianiafjords — der sogenannte „Frognerkiel" — macht diesen Ort zu einer Halbinsel, und eben dieser Arm bietet auf seinen beiden Ufern die schönsten und am meisten bebauten Punkte der ganzen Gegend dar. Hier hat die Haute-volée von Christiania ihre Landhäuser, deren Gärten und sonstige Anlagen sich bis an den hellen Wasserspiegel des Fjords hinabziehen, während sich die hübschen weissen Häuser oben auf den Höhen, zwischen den grünen Laubbäumen, malerisch gruppiren. Nur in der tiefsten Perspective dieses heitern Bildes thürmt sich ein dunkler, tannenbewachsener Bergrücken, wie ein Memento für den fremden Reisenden, empor, dass er sich durch die Gaukeleien seiner Phantasie doch nicht um einige Breitegrade mehr nach Süden hinträumen lassen soll; — es ist der ernste, strenge Geist des hohen Nordens, der in dieser ihm mehr adäquaten Form das ihm bestrittene Recht wieder geltend zu machen sucht. — Auf der Inselseite des eben beschriebenen Fjordarms hebt sich ein felsenartiges Terrain, das ringsumher mit dunklem Nadelholz bewachsen ist, und in steiler Senkung sich nach dem Wasser zu abdacht. Dieser Punkt, von dem aus man eine panoramatische Aussicht über die weit gedehnte Insel, die Einfahrt in den Hafen, über die ferne Hauptstadt und fast die ganze reiche Gegend geniesst, ist die vom König Oscar selbst gewählte Stelle, wo er die Villa aufzuführen beschloss. Man sagt, dass die Königinn Josephine diesen Ort von allen Besitzungen des Königs auf der Insel am meisten liebt, und so wurde denn im Frühjahr 1848 der Grundstein gelegt, nachdem der König und der Kronprinz zugleich mit dem Architekten Nebelong die Grenzen des Bauplatzes bestimmt hatten.

Die zur eigentlichen Villa gehörenden Baulichkeiten, welche das oberste Plateau der bereits genannten Felsenhöhe einnehmen, sind durchweg in einer Art englisch-gothischen Styls, mit flachgedrückten Spitzbögen, als Einfassungen der Fenster und Portale, ausgeführt; natürlich Alles mit künstlerischer Freiheit behandelt und den Forderungen entsprechend, welchen ein Bauwerk, das für unsere Zeit bestimmt ist, genügen muss. Sie bestehen erstens aus einem Hauptgebäude von drei Stockwerken, deren Rez de chaussée das Vestibule bildet, welches sein Licht durch eine Fenster-Rosette, von mehrfarbigem Glas, erhält und im Uebrigen schön und dem Ganzen entsprechend ausgestattet ist. Ausserdem befindet sich in demselben Stockwerke der Salon, eins der Prachtgemächer des Gebäudes. Ausser einem aus Holzmosaik gebildeten Fussboden und einer Panelirung von ausgeschnittenem Eichenholz an den Wänden, sind als Hauptzierde

dieses Zimmers zu erwähnen: die vier lebensgrossen Standbilder alter norwegischer Könige, deren Thaten unsere alten Heldensagen aufbewahrt haben. Der Künstler, der diese Sculpturarbeiten ausführt (von diesen ein andermal vielleicht etwas Näheres), ist der Norweger Michelsen, von dem die sehr schönen Apostelgestalten im Chore des Dronthnimer-Doms herrühren — ein alter, verdienter Künstler und früher Schüler Thorwaldsens. Die Statuen, welche wahrscheinlich in Zink gegossen werden sollen, werden vergoldet und auf Consolen, die in den Wänden angebracht sind, aufgestellt werden. Diese grossen, in Vergoldung glänzenden Standbilder werden auf dem hochrothen Grunde von Zeug, womit die Wände zwischen den Feldern der Eichenholzbekleidung bedeckt sind, gewiss eine prachtvolle, und was mehr ist, eine ächt künstlerische Wirkung hervorbringen. Endlich soll sich unter dem Plafond, an den Wänden entlang, ein Fries mit Medaillons hinziehen, in denen Bilder von Rittern und dergleichen mittelalterlichen Charakteren (als Brustbilder) im stark hervorgehobenen Relief angebracht werden sollen. Die Ausführung dieser letzteren ist dem jungen norwegischen Bildhauer Borch übertragen, der gegenwärtig an der Kopenhagener Academie seinen Studien obliegt, und dessen versprechende Anlagen der König auf diese ehrenvolle Weise hat ermuntern wollen. — Vom zweiten Stockwerke sollen gleichfalls mehrere Zimmer durch künstlerische Arbeiten ihren Hauptschmuck erhalten, so z. B. durch vier grössere Landschaften von dem Maler H. Gude in Düsseldorf, auch ein Norweger von Geburt. Die Gegenstände dieser Darstellungen, wovon schon zwei vollendet sind, bilden bekannte Lokalitäten aus Frithiofs Sage, u. a. Framnels und Balestrand an der grossartigen Uferstrecke des Sogne-Fjords, im Stifte Bergen, ein an malerischen Situationen überaus reiches Feld der norwegischen Natur. In anderen Räumen derselben Etage kommen mehrere Arbeiten von dem norwegischen Stilllebenmaler Böe, einem jungen Künstler, der in Paris studirt, und dessen schönes Talent so eben zur herrlichsten Entfaltung gekommen ist. Eins seiner letzten Werke ist nämlich in dieser Zeit vom Vorstande der öffentlichen Galerie im Luxembourg, für diese Sammlung, angekauft — eine für einen auswärtigen, nur kurze Zeit in Paris verweilenden Künstler besonders grosse und beachtenswerthe Auszeichnung. —

Mit dem Hauptgebäude ist durch einen verdeckten Gang, aus einem einzigen Bogen von bedeutender Spannweite, ein etwas niedriger angelegtes, kleineres Gebäude, von einem Stockwerk, in Verbindung gesetzt. Neben mehreren für die Oeconomie bestimmten Räumlichkeiten befindet sich hier auch der Speisesaal, ein Zimmer von fast gleicher Grösse mit dem Salon, und das eben so reich ausgeschmückt ist. Auch hier ist eine Panelirung vom reichsten Schnitzwerk, deren grössere Felder mit sechs sehr grossen norwegischen Landschaften, von der Hand Frichs, eines hier wohnhaften norwegischen Künstlers, ausgestattet sind. Der Fries unter der Decke besteht aus acht Medaillons (je vier auf jeder der Längeseiten), und zwei rechtwinklichen Feldern (jedes dieser Letzteren mit zwei Medaillons an jeder Seite). Alle diese Felder enthalten die in Deutschland vom vorigen Jahr rühmlichst bekannten Compositionen des norwegischen Genremalers Adolph Tidemand; der Gegenstand ist ein fortlaufender Cyklus mit Darstellungen bedeutungsvoller Momente aus dem Leben des norwegischen Bauern, so zu sagen dessen ganzes Leben von der Wiege an bis zum Grabe.

Ich bezeichnete den für das Bauwerk gewählten Styl als einen wesentlich auf mittelalterliche Motive gestützten, und bemerke in dieser Hinsicht, dass der Hauptbau auch einen Thurm hat, der auf der südlichen Façade aus dem Umrisse des Grundplans hervortritt und sich in Polygonform über das, durch einen krenelirten Mauerkranz und mehrere kleine Thürme abgeschlossene oberste Stockwerk bedeutend erhebt. Eine sehr einfach aber äusserst bequem konstruirte Spiraltreppe führt von unten, durch die ganze Höhe des Thurmes, auf die Platform, die in derselben Art, wie die des eigentlichen Gebäudes, oben abgeschlossen ist. Balkone und eine mit dem Gebäude organisch verbundene Veranda, im zweiten Stock, treten an mehreren Stellen aus den Façaden hervor, und schliessen sich genau dem Style des Ganzen an, während sie zugleich den Massen mehr Leben und Abwechselung verleihen. Eine Erweiterung des Bauplanes wurde ausserdem im Sommer 1849 vorgenommen, indem im nachfolgenden Herbste einige kleinere Gebäude, für das Hofpersonal und die Bedienung bestimmt, am Fusse des Berges, dicht am Strande, aufgeführt wurden, wo ein Quai von gehauenen Steinen einen Landungsplatz abgeben wird, wenn der König eine Wasserfahrt zu seiner Villa unternimmt. Ein Thurm, mit einem Thore versehen, wird daselbst den Eingang vom Wasser aus zu der ganzen Anlage bilden, während ein abwechselnd aus Treppen und Terrassen bestehender, von einer Mauer eingefasster Weg die Verbindung zwischen der letztgenannten Gruppe kleinerer Gebäude und der eigentlichen Villa herstellen wird.

Will man nun in Kurzem den Grundcharakter des ganzen Häusercomplexes, der zusammen die königliche Villa bildet, andeuten, so kann man sagen, dass der Totaleindruck vorherrschend ein romantischer ist, ungefähr dem entsprechend, den man beim Anblicke einiger der, wenn auch in anderm Styl, restaurirten alten Ritterburgen am Rhein, erhält. Das Unsymmetrische in Plan und Gruppirung — ganz in Uebereinstimmung mit dem ausdrücklich ausgesprochenen Wunsche des königlichen Bauherrn — im Verein mit der Lage auf der Spitze eines waldigen Felsens, gerade über der Wasserfläche des „Fjords", der sich hier wie ein breiter Strom eindrängt, mit den reichen und vielfältig abwechselnden Umgebungen seiner Ufer, — Alles dies kann den Beschauer für einen Augenblick glauben machen, dass er plötzlich aus dem hohen, ernsten Norden hinab an jenen herrlichen deutschen Strom versetzt sei. Was aber besonders bemerkt zu werden verdient, und was dies Unternehmen als einzig in seiner Art in unserm sonst so kunstarmen Lande dastehen lässt, das ist die Verbindung, welche die Architectur hier mit den beiden Schwesterkünsten eingegangen — ein Zusammenwirken, ganz darauf berechnet, dem Bauwerke bis in seine Einzelnheiten ein Gepräge zu verleihen, welches in höherem Grade, als irgend ein anderer zufälliger Schmuck, beim Bewohner eine höhere Stimmung zu erwecken und ihm in den ihn umgebenden Räumen eine stete Quelle wahren Genusses zu schaffen vermag. Dadurch, dass die künstlerische Ausstattung der Räume von vornherein als ein integrirender Theil des ganzen Planes betrachtet wurde, und da die anzubringenden Kunstwerke eine architectonische Verbindung mit dem Gebäude selbst eingehen werden, wird der ganze künstlerische Apparat dieser Villa auch einen entschieden monumentalen Charakter erhalten, und somit an und für sich bedeutungsvoller, sowie für das Gebäude selbst von grösserer Wirkung werden, als irgend eine andere mehr zufällige Verzierungsweise.

Die Ausführung der verschiedenen Details des Bauwerkes sind besonders massgebend für den Geschmack sowohl, wie für die grosse Sorgfalt, womit der talentvolle junge Baumeister hier verfährt. Alle Modelle zu den Kapitellen, Consolen, u. dgl., werden unter der unmittelbaren Aufsicht des Architecten von einem seiner Eleven ausgeführt, wodurch dies Alles natürlich eine grössere Präcision, eine höhere künstlerische Vollendung erhält, als wenn die Ausführung gewöhnlichen Handwerkern

überlassen worden wäre. Ausserdem ist es für einen jeden Einheimischen, der sich für das Fortschreiten unseres Landes in jeder Beziehung lebhaft interessirt, von Belang, dass alle Arbeiten an diesem Bauwerke von eingebornen Künstlern und Technikern geliefert werden, was nur ein günstiges Licht auf den gegenwärtigen Standpunkt der Kunst- und Handwerkstüchtigkeit in Norwegens Hauptstadt werfen kann. Vor etwa einem Decennium wäre so etwas hier kaum möglich gewesen. Auch in dieser Beziehung dürfte dies Unternehmen schöne und, wir hoffen es, auch nachhaltige Folgen haben.

Vielleicht dürfte man überhaupt meinen, dass ich in dieser Mittheilung zu viel Wesens von einem einfachen und nicht besonders bedeutsamen Bauwerke gemacht habe. Darauf ist nur zu erwidern, dass wie Alles in dieser Welt nur relativ ist, so ist dies auch mit dem Begriffe des Grossen und Bedeutenden der Fall. Für das an Kunstwerken jeder Art so überaus reiche Deutschland würde diese kleine Villa kaum ein Gegenstand von besonderer Bedeutung sein. Anders aber steht es um die Sache hier in unserm isolirten Winkel von Europa, wo die Kunst bisher nie eine Heimath gehabt, und wo dieses herrliche Kind des Menschengeistes erst vor ganz kurzer Zeit ins Leben gerufen worden ist, und noch manchen Kampf zu bestehen, manches Hinderniss zu besiegen hat, ehe seine Existenz nur einigermassen gesichert genannt werden kann. Unter solchen Verhältnissen gewinnt dies rühmliche Unternehmen des Königs, das ihm mit Recht den Namen eines wahren Mäcens der jungen norwegischen Kunst verleiht, eine Bedeutung, die es an einem andern Orte nie erlangt haben würde, und scheint somit nicht unwürdig zu sein, auch ausserhalb der Grenzen des Landes, das es zunächst interessirt, näher bekannt zu werden. Denn es wird nicht allein als ein schönes architektonisches Kunstwerk, sondern es wird auch, mit der künstlerischen Ausstattung in seinem Innern, als ein kleines Museum dastehen, das unsern Nachkommen ein erfreuliches Bild vom Zustande der vaterländischen Kunst unter König Oscars Regierung geben wird. Und, um auch die Gegenwart nicht zu vergessen, so dürfte dies Unternehmen nicht allein dazu beitragen, den hier im Lande bereits geweckten Sinn für bildende Kunst auszubreiten und zu befestigen, sondern vielleicht auch practisch den Weg andeuten, der für die Zukunft eingeschlagen werden müsste. Ich meine hiermit natürlich nicht, dass das vom Könige gegebene Beispiel gerade ganz ähnliche Werke, oder ebenso kostspielige Bauunternehmungen hervorrufen sollte — dazu würde es in der Regel unsern Bauherren an den nöthigen Ressourcen fehlen; — aber was daraus erlernt werden könnte, wäre, um wie viel mehr die wahre Kunst, zum architectonischen Schmucke verwendet, über allem andern modernen Flitter steht, den man gewöhnlich in unsern Häusern findet, und der, genauer betrachtet, oft ebenso kostspielig sein dürfte. Ist die Erkenntniss dessen erst allgemein verbreitet worden, dann werden die Wirkungen auch nicht ausbleiben, selbst wenn diese sich eben nicht in grossen und theuren Unternehmungen äussern. Durch das gegebene Beispiel die Aussicht auf eine solche bessere Einsicht geöffnet zu haben, gereicht daher, so scheint es mir, auch dem hohen Bauherrn zu grossem Verdienste.

Ich schliese diesen Bericht mit einigen Worten über den talentvollen jungen Baumeister, dem, nächst dem hohen Sinn des Königs für alles Gute und Schöne, die Villa ihre Entstehung verdankt.

In Kopenhagen geboren, besuchte I. H. Nebelong — ein jüngerer Bruder des bekannten dänischen Architecten gleichen Namens — früh schon die dasige Academie der Künste, und studirte die Baukunst mit grossem Eifer unter Leitung des besonders als Lehrer anerkannten tüchtigen Professor Hetsch, der ihn als einen seiner talentvollsten Schüler achtete. Ein gründliches Studium der ästhetischen wie praktischen Elemente seines Faches, natürlicher Geschmack und Sinn für das Schöne, Erfindungsgabe, und, vor Allem, eine vielleicht seltene Fertigkeit im Zeichnen können hier kürzlich als die Haupteigenschaften dieses Künstlers genannt werden. Man muss die fast beispiellose Precision gesehen haben, mit der er selbst die unbedeutendste Arbeitszeichnung für den Handwerker ausführt, um sich einen Begriff von seiner Gewissenhaftigkeit und Tüchtigkeit machen zu können. Er überlässt nichts, wie sonst so oft der Fall ist, dem Gutdünken des praktisch ausführenden Handwerkers, und fast könnte man sagen, dass er in dieser Beziehung etwas zu weit gehe. Indessen haben seine Gebäude unter dieser Scrupulosität gerade nicht gelitten, was Jeder, der das neue Christiania aus eigener Anschauung kennt, bezeugen kann. Der Künstler liess sich früh schon in Christiania nieder, bekam bald viel zu thun, und erhielt dabei eine Anstellung als Lehrer in der Bauklasse der daselbst befindlichen öffentlichen Zeichnenschule. König Oscar, der sich sehr lebhaft für unsere Kunst interessirt, und während seines wiederholten Aufenthaltes in unserer Hauptstadt die künstlerische Tüchtigkeit des Hrn. Nebelong näher kennen lernte, hat ihm schon öfters Beweise seines Vertrauens und seiner Achtung gegeben, und das nicht am wenigsten, indem er ihm die Ausführung des Gebäudes übergab, von dem ich hier ein flüchtiges Bild zu entwerfen versucht habe.

E. T—d.

Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte.

Von **Sotzmann.**

(Schluss.)

3. Der von seiner Frau unterjochte Mann.

Er geht auf allen Vieren und wird von der auf ihm sitzenden Frau mit Zaum und Peitsche regiert. Die Vorstellung kommt in alten Kupferstichen häufig vor, z. B. zweimal von Anonymen im XV. Jahrh. gestochen (Bartsch. cit. loc. C. No. 26 und 27), einmal wo hinter einer Brustwehr zwei Männer zusehn, rund, anscheinend altholländisch, das andremal, wo die Frau eine hohe Haube mit einem Schleier auf dem Kopf hat und der Stich dem Mart. Schön ähnlich sieht. Ferner von dem, oben unter 1. erwähnten M. Zagel oder Zeyssinger (B. No. 18), wo ein Mann in orientalischem Kostüm und eine Frau als Zuschauer herbeikommen, von G. Penz (B. No. 97), von Virgilius Solis eine Kopie nach dem vorigen u. s. w. Ja es giebt selbst aus späterer Zeit einen sadelerschen Stich nach einem Bilde von Spranger, wo die Reiterin eine ganz nackte Schöne ist. Auch in alten Miniaturen, in Stein und Elfenbein ist dieselbe Geschichte oftmals abgebildet worden. Ihr Ursprung geht bis in das Altindische hinauf, von da ist sie in die arabischen Märchen übergegangen, wo sich die Gewalt der Frauenschönheit in solcher Art an einem weisen Vezier erprobt. Im Abendlande wurde sie auf den, von den Scholastikern und Hochschulen des Mittelalters am höchsten verehrten Meister Aristoteles übertragen und in Fabliaux und poetischen Erzählungen bearbeitet, wie in dem *Lay d'Aristote* (Barbazan und Méon. III. 96.) und davon abweichend in dem deutschen Gedicht Aristoteles und Phyllis (von der Hagen Gesammtabenthener. I. 17.). Die Vervielfältigung und Verbreitung dieser Aristotelessage im Mittelalter ist erst kürzlich bekannter geworden, vorher wurde ihre bildliche Darstellung in Kunstwerken Sokrates und Xantippe getauft und Murr, der in Cardonne's *Mélanges de literature orientale* schon auf die rechte Spur gekommen war, wird von Heinecke,

bei Gelegenheit des vorangeführten anonymen Kupferstichs No. 26 (N. Nachr. I. S. 344. No. 289.), sogar höhnisch damit abgefertigt, dass es besser sei, bei dem, was die Kinder schon aus ihrer Fibel wissen, stehen zu bleiben und dass die alten Stecher schwerlich etwas von dem arabischen Vezier gewusst oder gehört haben mögten. Bartsch lässt sich auf Namen nicht ein und nennt das Blatt, wie in unsrer Ueberschrift. Nach dem vorangeführten deutschen Gedicht hat sich der junge Alexander, dem Aristoteles zur Erziehung übergeben, in ein schönes Hoffräulein seiner Mutter verliebt, welches den Philosophen, der ihn davon abzuhalten sucht, durch ihre Reize verführt, sich von ihr aufzäumen und durch den Garten reiten zu lassen, während die Königin heimlich von oben zusieht und den Weisen durch Bekanntmachung und Verhöhnung nöthigt, nach einer Insel zu entweichen, wo er ein grosses Buch über die Listen der Weiber schreibt.

4. Weiberlist und Bethörung der Männer.

Die Holzschnitte nach Zeichnungen des Lukas von Leyden sind bekanntlich eben so trefflich wie seine Kupferstiche, fast noch seltener als diese und alle sehr meisterlich geschnitten. Es befinden sich darunter zwei Reihen, beide in den meisten Blättern von einerlei Inhalt, aber doch von verschiedener Komposition und Zeichnung, eine grössere a., deren grösste Höhe 15 Z. 5 L. und Breite 10 Z. 10 L. und eine kleinere b., deren Höhe 9 Z. und Breite 6 Z. 5 L. Letztere kommt zuweilen in einer Einfassung *(passe-par-tout)* vor, die oben einen Fries mit zwei fantastischen Schlangen (welche in einer Ausgabe schuppig sind, in der andern nicht), an den Seiten zwei Säulen und unten eine Tafel mit eingedrucktem holländischen Bibeltext hat, wodurch die Blätter eine Höhe von 13 Z. und Breite von 8 Z. 7 L. erhalten.

Zu a. gehören nach den Nummern bei Bartsch:

No. 1. Der Sündenfall der ersten Eltern durch Eva herbeigeführt.

No. 6. Delila, die dem schlafenden Simson durch Abschneiden der Haare seine Stärke benimmt.

No. 8. Salomon durch seine Kebsweiber zur Anbetung der Abgötter verleitet.

No. 10. Die Königin von Saba besucht Salomon, um ihn mit Räthseln zu versuchen.

No. 12. Die Tochter des Herodes verleitet ihn, den Befehl zur Enthauptung Johannes des Täufers zu geben und lässt seinen Kopf bringen.

No. 16. Virgil im Korbe.

Die zweite kleinere Reihe b. besteht aus folgenden Nummern:

No. 2. Der No. 1 in a. entsprechend.

No. 5. Der No. 6 in a. entsprechend.

No. 7. Jael nimmt den Sissera bei sich auf und schlägt ihm, als er schläft, einen Nagel durch den Kopf.

No. 9. Der No. 8 in a. entsprechend.

No. 11. Jesabel verspricht ihrem Gemal, dem König Ahab, ihm Naboths Weinberg zu verschaffen.

No. 13. Der No. 12 in a. entsprechend.

Dass beide Reihen lediglich Beispiele von der List oder Verführungskunst der Weiber, einem der beliebtesten Themas der damaligen Dichter und Künstler, geben und bei gleicher Art und Grösse der Blätter in jeder, ursprünglich dazu bestimmt waren, zwei in sich zusammenhängende Folgen solcher Beispiele zu bilden, ist einleuchtend, aber nicht von Bartsch, sondern später erst von Ottley erkannt worden. Ich füge hinzu, dass der Blätter in beiden Folgen wahrscheinlich mehr sind, als die vorangegebenen. Denn einestheils ist schon aus dem gleichen Inhalt der meisten Blätter beider Reihen zu schliessen, dass auch die wenigen Blätter der einen, die in der andern fehlen, in beiden vollständig vorhanden waren, anderntheils werden wir davon, dass noch andre Blätter dazu gehören, durch eines noch mehr überzeugt, welches sich in der Sammlung des hiesigen Museums und in meiner eignen befindet und dem Bartsch, wegen seiner Seltenheit, ganz unbekannt geblieben ist.

In R. Weigels Kunstkatalogen VI. No. 7363 wird es sonderbarerweise so angegeben:

„Daniel beschämt die Traumdeuter aus Babylon vor dem „Könige Nebukadnezar (oder richtiger die Vorstellung aus dem „apokryphischen Buche vom Bel zu Babel). Rechts der sitzende „König, in der rechten Hand einen langen Stab, links hält ein „knieendes Weib die linke Hand in den Rachen eines ehernen „Löwen. Hoch 15 Z. 2 L., breit 10 Z. 9 L."

Diese Auslegung passt aber auf die Vorstellung nicht. Der angebliche König, der keine Krone, sondern eine Kappe und darüber einen Hut auf dem Kopf, in der einen Hand den Stab und in der andern eine Rolle hat, ist nichts weiter als ein Richter, welcher der Frau, in einem Rechtshandel zwischen ihr und einem hinter ihr stehenden stattlichen Mann, einen Eid abnimmt, den sie mit der Rechten und den aufgerichteten zwei Mittelfingern schwört, während sie die Linke in das Maul einer Löwenfigur steckt, die neben dem Richter vor einer grossen Säule liegt. Dies ist die Figur, von der die *Mirabilia urbis Romae*, der alte Wegweiser für die Jubiläumspilger in Rom, sagt:

„Zu vnser lieben frauen Scala greca do stact noch der stein „der den leuten die finger abbis so sie vnrecht gesworen betten. „Der stein heist auff welsch *la bocca de la veritade* den stein „hat Virgilius gemacht. Der selb stein verloes sein krafft von „einer bösen frauen. Die betroch den selben stein".

Grade dieser Betrug ist der Gegenstand des obigen Blattes und die Geschichte desselben, nach dem fast in allen Sprachen vorhandenen alten Volksbuche von dem Zauberer Virgilius, im wesentlichen folgende. Ein lombardischer Ritter hat seine Frau im Verdacht mit einem Knecht, der sein Fuhrmann ist. Die Frau erbietet sich ihre Unschuld bei der *bocca di verità* in Rom zu erhärten. Sie fahren dahin und die Frau lässt den Fuhrmann sich in Narrenkleidung stecken und sich so unkenntlich gemacht, beim Schwur unter die Zuschauer mischen. Nun schwört sie, sie habe mit dem Fuhrmann nicht mehr zu thun gehabt, als mit jenem Narren dort, zieht, da der Schwur wahr ist, ihre Hand unversehrt aus dem Löwenmaul und überzeugt dadurch ihren Mann von ihrer Unschuld. Virgil aber aus Aerger, dass sie nicht nur jenen betrogen, sondern auch seinen Prüfstein der Wahrheit zum Lügner gemacht hat, zerstört dies von ihm errichtete Werk. Der Narr in der Narrenkappe, einen Kolben und eine halbe Wurst (Hanswurst) in den Händen, ist unter den vielen Zuschauern, welche auf unserm Blatt die Hauptpersonen umgeben, die hervorstehendste. Somit ist alles in demselben genügend aufgeklärt und es kann kein Zweifel mehr darüber obwalten, dass es zu den Holzschnitten des Lukas von Leyden über die Weiberlist, und namentlich zu der Folge a. gehört, mit deren übrigen Blättern es in Charakter, Zeichnung, Schnitt und Grösse völlig übereinstimmt.

Alle Vorstellungen der beiden Folgen a. und b. sind aus der biblischen Geschichte hergenommen, bis auf die vorstehende und a. No. 16, welche sich beide um Ueberlistungen Virgils durch die Weiber drehen. Ihn hatte die Sage, aus der nachher das vorgedachte Volksbuch entstand, schon im frühesten Mittelalter zu einem gewaltigen Zauberer gemacht und ihm viele Wunderwerke angedichtet. In a. No. 16 hängt er in einem Korbe unter dem Fenster einer Frau, um die er gebuhlt und die ihm boshafterweise das Versprechen gegeben hat, ihn Nachts in

ihren Thurm zu sich hinaufzuziehn, was sie aber nur zur Hälfte erfüllt und den im Korbe hängenden Getäuschten am andern Morgen der öffentlichen Verspottung Preis giebt. Dieser Schwank hat dem Lukas von Leydon zugleich zu einem seiner schönsten Kupferstiche (Bartsch No. 136) Anlass gegeben, welcher die nämliche Vorstellung enthält. Auch bei andern Meistern kommt sie vor, z. B. bei Georg Penz in zwei kleinen Blättern (Bartsch No. 87. 88), wo das andre die Rache enthält, die er an der Schönen nahm, indem er *arte sua fecit, ut non nisi in natura sua ignis inveniri et incendi possit.* (Siehe v. d. Hagens Gesammtabentheuer. II. S. 509).

5. Mahomet und Sergius.

Ich kann Lukas von Leyden nicht verlassen, ohne noch eines andern seiner Kupferstiche (Bartsch No. 126) zu gedenken, welcher von seinen Datirten der älteste ist und die Jahrzahl 1508 trägt. Von diesem sagt Bartsch, dass er gewöhnlich der Mönch Sergius von Mahomet getödtet, genannt wird. Er scheint also doch seiner Sache nicht gewiss gewesen zu sein, auch spricht sich die Vorstellung selbst nicht deutlich genug über die Handlung aus, denn man sieht in einer Landschaft vorn, auf der einen Seite Mahomet in tiefem Schlaf sitzen, auf der andern liegt der todte Mönch mit einer Stichwunde am Halse und zwischen beiden in der Mitte steht ein reisiger Knecht mit Mahomets blossem Schwert, welches er im Begriff ist diesem zuzuschieben oder aufs Knie zu legen. Mehrere Schriftsteller sprechen von einem christlichen Mönch, Namens Sergius, der dem Mahomet bei seinem Unternehmen, eine neue Religion zu stiften, behülflich gewesen sein soll, so sagt Seb. Münster in seiner Kosmographie: „In seinen Sachen hat er gehabt ein „Mönch mit nammen Sergium, durch des hilff vnd rath strebt „er auch nach dem Königreich Arabie vnd macht ein Gesatz, „das er Alchoran nennt". Aber keiner bringt etwas vor, was dem Gegenstand dieses Kupferstichs entspricht und alles Nachsuchen darüber war vergeblich. Endlich gab mir ein Fragment, welches zu einem alten Druck von Breydenbachs Reise nach dem gelobten Lande zu gehören schien, die gewünschte Aufklärung, daher ich die betreffende Stelle hieher setze.

„Wie machmetz knecht einen einsydel ersticht in der trun„ckenheyt. darumb verbeut machmet den wein.

„— — da er einest truncken ward do erstach seyn knecht „einen einsidel der was jm gar vast lieb vnd gab jm sein „schwert in sein hannd dieweil er also in seiner trunckenheyt „lag vnd schlieff vnnd stach es durch den einsydel. vnnd do „machmet erwachet do fannd er das schwert in seiner hand „vnd durch den einsidel gestochen do wänet er er hette es „gethan in seiner trunckenheyt. als sein knecht sprach der was „dem einsidel nicht hold darumb das machmet den einsydel „geren hort vnd vil zu jm gieng so musst er sein allweg lang „do warten. darnach verbot er den wein". Wahrscheinlich hat dies Verbot zu der Sage erst Veranlassung gegeben, aus der wir übrigens ersehen, dass das Blatt richtiger Mahomet und der erstochene Mönch Sergius genannt werden muss.

Eben so wäre über die richtige Auslegung einiger der hauptsächlichsten Kupferstiche von A. Dürer, nach so manchen vorangegangenen eben nicht glücklichen Versuchen, wie erst neuerlich in No. 20 dieser Blätter, noch Mehreres zu sagen, was ich aber einem andern, mehr allegorische, als historische Gegenstände betreffenden Artikel vorbehalten will.

Zeitung.

Wien. Paul Delaroche's Bild: „Napoleon in Fontainebleau", welches der Besitzer, der Konsul Schletter in Leipzig, der „Gesellschaft der schönen Künste" in Wien für eine Ausstellung überlassen hatte, hat dort den grössten Enthusiasmus erregt. Die Gesellschaft bedient sich des „Artiste" als Organ, um in einem Schreiben Zeugniss von dem Eindruck abzulegen, den das Bild hervorgebracht, hat und um dem künstlerischen Frankreich und vor Allem dem Schöpfer des Bildes den Zoll der Bewunderung und Anerkennung darzubringen. „Der Eifer des Wiener Publikums," heisst es in jenem Schreiben — „das Bild eines französischen Künstlers in Augenschein zu nehmen, war sehr bemerkenswerth. Mehr als 50,000 Personen haben es besucht. Die Einnahme hat die Summe von 1200 Fr. (320 Thlr. preuss. Cour.) in einem Tage erreicht. Die Gesammteinnahme betrug 25,000 Fr. (6666 Thlr. 16 Sgr. preuss. Ct.)". An diese Mittheilung schliesst sich eine Einladung an die französischen Künstler, die monatlich stattfindenden Ausstellungen der Gesellschaft mit ihren Werken beschicken zu wollen, ein Bild von Gudin: „Ansicht von Scheveningen" sei um 2400 Fl. von Hrn. Arthaber und ein Gemälde von Isaboy: „Hof einer Schenke aus dem Mittelalter" von der Gesellschaft angekauft worden.

W. Amsterdam, im Sept. Ausser vielen angekündigten Gemäldeversteigerungen, wie die zweite Abtheilung — die im vorigen Jahre zurückersteigerten Bilder — der königlichen Galerie im Haag, der Kabinette ungenannter Sammler in Utrecht und Amsterdam, bietet sich des Bemerkenswerthen auf holländischem Kunstgebiete augenblicklich wenig dar.

Die Versteigerung des ausgezeichnet schönen Kabinets von Gemälden der alten und neuen Schule, nachgelassen von dem Baron van Nagell van Ampsen im Haag, hat bereits am 5. d. M. stattgefunden. Die Bilder aus der alten Schule, welche über 1000 Fl. aufbrachten, waren die folgenden:

J. Both, italienische Landschaft 2200 Fl.; A. Cuyp, ein Seestück 9000 Fl.; J. v. d. Capelle, Stilles Wasser 1550 Fl.; A. Cuyp, eine Weide mit Vieh 2500 Fl.; J. v. d. Hagen und A. v. d. Velde, ein Familiengemälde 1750 Fl.; J. v. d. Heiden und A. v. d. Velde, der Eingang in eine Festung 5500 Fl.; J. v. d. Heiden und A. v. d. Neer, eine Ansicht von Elten am Rhein 2150 Fl.; C. du Jardin, Vorhof einer Herberge 2000 Fl.; P. de Konieck, eine Landschaft als Panorama 2000 Fl.; A. v. Ostade, eine dänische Scene 3650 Fl.; idem der Trunkenbold 1000 Fl.; J. v. Ostade, eine Landschaft 1320 Fl.; P. Potter, eine Weide mit Vieh 5000 Fl.; Rembrandt, ein Mädchenportrait 4020 Fl.; J. Ruysdael, eine Landschaft 1750 Fl.; idem eine nordische Landschaft 3000 Fl.; J. Ruysdael und P. Wouwermann, eine Landschaft 2010 Fl.; D. Teniers jr., eine flamländische Kirmess 2750 Fl.; W. v. d. Velde, ein Seestück 1550 Fl.; idem ein Seestück 1610 Fl.; id. idem 1010 Fl.; J. Wynands und A. v. d. Velde eine Landschaft 1800 Fl.; P. Wouwermann, die Heuerndte 8850 Fl.; idem der Hufschmied 2080 Fl.

Die Bilder der neuen Schule gingen niedrig fort und bloss ein Bild von J. C. Schotel, ein Seestück, brachte 2410 Fl. auf. — Der Gesammtertrag betrug 90,212 Fl., wovon der der alten Bilder 86,620 Fl. und der der neuen nur 3592 Fl.

London. Wir haben den plötzlichen Tod des Kupferstechers B. P. Gibbon anzuzeigen, dessen treffliche Stiche, besonders nach Ed. Landseer, unsern Lesern bekannt sein werden.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 39. Sonnabend, den 27. September. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt
von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

IV.

Theaterschule. (Schluss.)

Der unterm 25. Mai 1846 an den König erfolgte Immediatbericht, mit den Principien einverstanden, auf welchen die Organisation der Schule nach dem Plane des Hrn. Rötscher beruhen werde, hält dafür, dass dem blos theoretischen und vorbereitenden Unterrichte ein zu grosser Umfang gegeben werde. Hr. v. Küstner hat da eine Zurückführung des dreijährigen Cursus auf einen zweijährigen empfohlen, nach welchem sich die Vertheilung des Lehrstoffes so stellen würde:

1. Die vorbereitenden Unterrichtsfächer:
   a. Leseklasse, Bildung des Tons u. s. w. 6 Stunden wöchentlich,
   b. Vorträge über die Geschichte des Dramas und der Scene mit einer Erläuterung der metrischen und anderer Formen der Poesie. 6 Stunden.
   c. Tanzunterricht. 4 Stunden.
   d. Exercirunterricht. 4 Stunden wöchentlich durch 8—10 Wochen des ersten Semesters.
   e. Unterricht und Uebungen in der Gewandung, namentlich des klassischen Alterthums. 2 Stunden wöchentlich durch das erste Semester.
   f. Französische Sprache. 2 Stunden das Jahr durch.

Die Anforderung des kunstmythologischen Unterrichts findet der Bericht zu sehr auf den theoretischen Standpunkt begründet und findet es besser, dies dem Privatstudium der Zöglinge zu überlassen. Ueberdies werde dergleichen in der Akademie der Künste gelehrt, wohin also die männlichen Zöglinge zu verweisen seien. Dasselbe gilt von dem Unterricht in der Geschichte, der dem Hrn. v. Küstner erforderlich schien.

2. Die dramatischen Uebungen.

Hier finden wir noch die Bemerkung, dass auch die Zöglinge des ersten Unterrichtjahres, vielleicht vom zweiten Semester ab, zu der ihren Kräften entsprechenden Theilnahme an diesen Uebungen heranzuziehen seien. In Bezug auf die Stundenzahl hält man 4 Vormittagsstunden täglich für nothwendig, weil hier nur in den Unterrichtsstunden geübt werden kann.

Ehe wir zu den äusseren Angelegenheiten übergehen, wollen wir noch kurz die drei Abschnitte VIII—X. bei Hrn. R. durchgehen, weil der Inhalt derselben schon in dem aus dem Plane des Hrn. Devrient Mitgetheilten enthalten ist.

Was die Trennung der Geschlechter (VIII.) anbetrifft, so hält auch Hr. R. dieselbe, so weit thunlich, für zweckmässig, giebt jedoch zugleich zu erwägen, ob nicht zur Ersparung von Lehrkräften durch eine sorgfältige Aufmerksamkeit und dadurch, dass man das Zusammensein der Zöglinge ganz eigentlich nur auf die Zeit des Unterrichts beschränkte, der gemeinschaftliche Unterricht möglich gemacht worden könne, zumal da er in den letzten Stadien der ~~Curse doch~~ eintreten muss. Auch dem Immediatbericht scheint es angemessen, da die Trennung ohnehin in der Hauptsache unausführbar, von derselben abzusehen, aber ein sorgfältig entworfenes Disciplinargesetz eintreten zu lassen. Sonst ist in Betreff dieses Punktes (IX.) Hr. R. der Ansicht, dass bei der entschiedenen Neigung zum Berufe, die doch bei jedem Zögling gerade hier vorauszusetzen sei, wenig von Strafen wegen Nachlässigkeit und Unfleiss die Rede sein kann. Wäre in dieser Hinsicht doch eine Rüge nöthig und fruchtlos, oder werde gar der Anstand und die Sitte verletzt, so bleibe nur Entlassung aus dem Institute als einzige Strafe. Es dürfe den Eleven Nichts nachgesehen werden, was gegen den Ton der feinen Gesellschaft verstösst.

Absch. X. Zeit der Aufnahme und Anfang der Curse sei allemal der 1. September. Der Unterricht geht ununterbrochen durch bis zum 30. Juni. Juli und August sind Ferienmonate.

Zur ökonomischen Einrichtung übergehend spricht nun Hr. Devrient zuerst

1. von den Räumen. Es müssen eigne sein, welche sonst keinem anderem Zwecke dienen können. Mehrere Zimmer für die wissenschaftlichen Klassen, ein Saal für den musikalischen Unterricht, ein zweiter für das Uebungstheater. Es genügt, wenn der Bühnenraum desselben 18 Fuss im Geviert hat, da es den Zöglingen vortheilhaft ist, sich an Beschränkung in der Bewegung zu gewöhnen. Der Saal dagegen muss gross genug sein, um zu den Tanz-, Exercir- und Fechtübungen dienen zu können. Dieser grössere Theil des Saales vor der Bühne bietet zugleich den Zuschauerraum bei den Uebungen und halbjährigen Prüfungen.

II. Die Schule bedarf einer Sammlung von Büchern und Musikalien, einiger Klaviere und geringen Theaterapparats.

Aehnlich Hr. Rötscher (XI.). Mit einer Hindeutung auf eine etwanige Einräumung von Zimmern in dem Akademiegebäude, giebt Hr. R. die nöthige Anzahl auf 3—4 für den wissenschaftlichen Unterricht an. Dahinzu käme ein kleiner Saal (40 Fuss Länge und 25 Fuss Breite) für den Tanzunterricht und die dramatischen Vorübungen, so wie ein kleines Theater mit dem nothwendigsten Theater-Apparat. Auch Hr. R. deutet auf den Vortheil hin, den eine Verbindung des Saales mit dem Theater für die Gewinnung eines auch sonst nicht unbenutzten Zuschauerraums haben würde. — Zur Anschaffung der unentbehrlichsten Bücher für die Bibliothek hält Hr. R. eine jährliche Summe von 50 Thlrn. für genügend.

Sehen wir nun, was Hr. Devrient über die Direktion (III.) sagt. Da dies ein ungemein wichtiger, wo nicht geradezu der wichtigste Punkt ist, so werden wir hier die Ansichten etwas ausführlicher neben einander stellen. Hr. D. sagt:

An der Spitze der Lehrer muss ein Direktor stehen, dessen lebendige Erfahrungen ihn befähigen, das Institut fortwährend in durchaus praktischer Richtung zu erhalten. Er muss hinlängliche Kenntnisse besitzen, um den wissenschaftlichen Unterricht stets auf das Berufsbedürfniss hinzuleiten, vor allen Dingen aber muss er das Handwerk der Schauspielkunst bis in die kleinsten Details kennen, weil die Praxis in dieser Schule überall Zweck und Mittel sein muss, und Nichts so sehr die ganze Unternehmung vereiteln würde, als wenn der Lehrgang sich in abstrakte Theorien verlöre. — Zur Bewahrung vor einseitiger Richtung schlägt Hr. D. dann regelmässige Zusammenkünfte des Lehrerkollegiums vor, und obschon dem Direktor die Entscheidung in streitigen Fällen zustehen müsse, so werde er doch, den Conferenzprotokollen gegenüber, der beaufsichtigenden Behörde verantwortlich bleiben, als genügendes Gegengewicht gegen schädlichen Eigenwillen.

Hr. Rötscher sagt (XII.): An der Spitze des Instituts steht ein Direktor, welcher den Gesammtunterricht und das Ineinandergreifen der einzelnen Disciplinen leitet und den sittlichen Geist des Instituts überwacht. Er wird zugleich den Unterricht in den wissenschaftlichen Disciplinen ertheilen. Dass ein Schauspieler nicht wohl eine solche Stellung einnehmen kann, leuchtet ein. Denn es wird dazu eine umfassende wissenschaftliche, namentlich eine mit dem Gesammtgebiet alter und neuer Kunst vertraute ästhetische Bildung gefordert, welche man fast niemals bei einem Schauspieler voraussetzen kann. Auch ist es auf jeden Fall ein Vortheil, wenn der Leiter der Anstalt durch seine eigene Thätigkeit keinem Konflikte mit dem Theater selbst ausgesetzt ist. Dazu kommt noch, dass, da der Unterricht in den Disciplinen nicht, nach Art des Universitätsunterrichts, in blossen Vorträgen besteht, sondern wesentlich auf einer lebendigen, die Eleven unablässig anregenden Wechselwirkung zwischen Lehrer und Lernenden beruht, dazu eine didaktische Fertigkeit erforderlich ist, welche ein Schauspieler, der solcher Thätigkeit bisher ganz fern gestanden hat, schwerlich besitzt. Dem Dirigenten würde nun ausser der sittlichen Ueberwachung des Ganzen und der Leitung der Privat-Studien der bedentendste Theil des wissenschaftlichen Unterrichts zufallen. Auch würde er in Betreff der aufzunehmenden Eleven die entscheidende Stimme haben und die etwa anzustellenden Lehrer der vorgeordneten Behörde präsentiren. Er würde namentlich den ganzen propädeutischen Cursus übernehmen, und die Disciplin der dramatischen Kunst und Literatur, nebst der damit zu verbindenden Geschichte des Theaters.

An Lehrern hält Hr. D. (IV.) für die Schule erforderlich:

1. Lehrer der Darstellungskunst nach Maassgabe der Schüleranzahl. Diese Lehrer müssen jedenfalls darstellende Künstler sein. Lehrerinnen anzustellen ist nicht rathsam.
2. Lehrer der Rhetorik, wahrscheinlich auch aus den Schauspielern zu wählen.
3. Ein Gesanglehrer.
4. Ein Klavier- und Generalbasslehrer.
5. Ein Tanzlehrer.
6. Ein Exercirmeister.
7. Ein Fechtmeister, zugleich Turnlehrer.
8. Die Gelegenheit reiten zu lernen, muss dem Zögling erleichtert werden.
9. Ein Lehrer für deutsche Sprache.
10. Ein oder zwei Lehrer für fremde Sprachen.
11. Ein Lehrer der Literatur und Theatergeschichte.
12. Ein Lehrer für Geschichte.

Hr. R. dagegen (XII.):

1. Der Dirigent, dem ein wissenschaftlich gebildeter Aesthetiker zur Seite steht.
2. Ein Tanzlehrer und, wenn die Mittel ausreichen, für die männlichen Eleven ein Fechtlehrer, der auch die gymnastischen Uebungen leitet.
3. Eine Lehrerin zur Leitung der praktischen Uebungen in den Anfängen der Geberdensprache und der Redekunst, wie in der Kunst der Gewandung für die Elevinnen. Dies ist das einzige Gebiet, wo Hr. R. weibliche Lehrkräfte gestattet; während er den eigentlich wissenschaftlichen Unterricht durchaus in den Händen der Männer sehen will.
4. Ein darstellender Künstler für die Technik in den praktischen Uebungen der Schauspielkunst.

Bei noch erweitertem Plane des Instituts und Herbeiziehung der oben dem Privatfleisse überlassenen Gegenstände, würden noch hinzukommen:

1. Ein Gesanglehrer.
2. Ein Lehrer für das Englische und Französiche. 2—3 Stunden wöchentlich.
3. Ein Lehrer der Geschichte. 4 Stunden wöchentlich.

Ueber die Leitung der dramatischen Uebungen äussert sich der Immediat-Bericht folgendermaassen:

Die Leitung einem Lehrer (etwa dem Dirigenten) zu übergeben, scheint unausführbar und unvortheilhaft. Unausführbar der geistigen Anspannung wegen, zumal wenn er auch (was wünschenswerth) lehrend thätig ist; unvortheilhaft weil dadurch die Richtung des Instituts allzuleicht einer bedenklichen Einseitigkeit unterliegen würde. Eben so wenig scheint es zweckmässig, einem Einzelnen etwa die obere Leitung der Uebungen zu überweisen und ihm zur weiteren Durchführung Hülfslehrer zuzuordnen, die dann nur wieder willenlose Organe wären, von denen keine geistige Frische zu erwarten stände. Daher müsste die Leitung der dramatischen Uebungen verschiedenen Personen übergeben werden und ein regelmässiger Wechsel zwischen denselben eintreten, und zwar so, dass ein dramatisches Stück immer von einem und demselben Lehrer eingeübt würde. Dadurch wird dem Einflusse der Subjektivität vorgebeugt. Den Lehrern muss es freigestellt sein, ja zur Pflicht gemacht werden, den Uebungen gegenseitig beizuwohnen. Dem Direktor muss es auferlegt sein, eine Einheit in den Prinzipien möglichst zu vermitteln und nöthigenfalls die Einwirkung der vorgesetzten Behörde in Anspruch zu nehmen.

Es bleibt nun noch übrig über den Geldpunkt zu reden. — Hr. Devrient glaubt, dass die Kosten der jährlichen Erhaltung die Summe von 5000 Thlrn. nicht überschreiten werden. — Ein Theil der Unkosten wird durch die Honorare gedeckt. Bemittelte zahlen ein mässiges, Unbemittelten würde es gestundet,

wie es bei den Universitäten zu geschehen pflegt. Da die entlassenen Zöglinge auf schnellere und zum Theil reichlichere Besoldung rechnen können, da ferner Theaterdirektionen künftig ihre Gesellschaft gern aus der Schule vervollständigen, also auch wohl eine Garantie für restirende Honorare übernehmen werden, so würde die Schule wohl selten Verluste in ihrer Einnahme zu fürchten haben. — Das Honorar nimmt Hr. D. zu 12 Frd'or jährlich an, wodurch bei einer Durchschnittsumme von 20 Zöglingen schon der vierte Theil der Kosten gedeckt würde. — Hiermit lässt Hr. Gutzkow in dem öfter angeführten Gespräche seinen Reinhold übereinstimmen. Im Uebrigen müsse die Anstalt von der Zahl ihrer Schüler und deren Lehrgeldern völlig unabhängig sein. Wer auf die Länge kein Talent verräth, muss entlassen werden, unbekümmert um den Ausfall, der dadurch dem Schulfond erwachsen könnte.

Ganz ähnlich war anfangs der Vorschlag des Hrn. R. Er hat sich aber später einer andern Ansicht angeschlossen. — Nach dieser wird die Zahl der Zöglinge auf 25 beschränkt ($\frac{3}{5}$ männliche und $\frac{1}{5}$ weibliche). Honorar wird 100 Thlr. jährlich gezahlt, da kein Lebensberuf die Leute so schnell zu einer auskömmlichen, ja glänzenden Existenz führe. Nur 20 Zöglinge indessen zahlen etwa Honorar, die andern 5 bekommen Freistellen. Hier hat Hr. v. Küstner noch folgende zwei Vorschläge beigebracht.

1. Die Inhaber von Freistellen müssten sich verpflichten, nach Absolvirung der Schule gegen eine verhältnissmässige Gage der königlichen Bühne auf drei Jahre zu dienen.

2. Es solle der königlichen Bühne verstattet sein, gegen Erlegung des Honorars je fünf Candidaten für die zu bezahlenden 20 Stellen zu liefern. Der Vorstand müsste dann unter den vorgeschlagenen Candidaten die Auswahl haben. —

Nach Hrn. Rötscher sind nun 5000 Thlr., nach Hrn. v. Küstner 6500 Thlr. zum Ganzen nothwendig, welche letztere Summe sich bei einer Einnahme von 2000 Thlrn. an Honorar auf 4500 Thlr. ermässigt. Der Immediat-Bericht kommt bis auf 4000—4200 Thlr. herab. Der Unterschied liegt in dem Gehalt, das für den bei den dramatischen Uebungen beschäftigten Schauspieler angesetzt ist. Da finden sich nämlich 500 Thlr. ausgeworfen, während Hr. v. K. 1000 Thlr. angesetzt hat, und zwar in der Ansicht, dass dies Amt unverträglich sei mit den Pflichten eines an der Bühne thätigen Schauspielers. Nun bezweifelt der Bericht sehr, dass ein Mann mit dem Talent und der Bildung, wie sie diese Stellung erfordert, sich mit 1000 Thlrn. begnügen werde. Dagegen seien die Anforderungen von Seiten der Theaterschule an den betreffenden Schauspieler nicht so bedeutend, dass er nicht unter Voraussetzung eines geregelten Einverständnisses zwischen beiden Instituten seinen Pflichten bei der Bühne nachzukommen im Stande sein sollte.

Man könne indess für unvorhergesehene Fälle bis auf die von Hrn. v. K. angesetzten 4500 Thlr. hinaufgehen. Zur ersten Einrichtung, zu welcher Hr. Rötscher 2000 Thlr. ausgeworfen hat, seien 1500 Thlr. vollkommen hinreichend.

Der Immediat-Bericht schloss hiernach mit dem Antrage auf Gründung des Instituts. Rücksicht auf die Lage der allgemeinen Staatsfonds verhinderte die sofortige Genehmigung.

Dies also über die leitenden Grundsätze und die Einrichtung der Theaterschule selber, welcher Hr. Devrient seinerseits die dringende Empfehlung des engsten Anschlusses an die übrigen Kunstschulen hinzufügt. — Jeder Staat, sagt er, bilde eine allgemeine, umfassende Kunstakademie, entsprechend der Universität, die das Gesammtstudium aller Wissenschaften umfasst. Die Vortheile, die aus einer Wechselwirkung der Schulen für die einzelnen Kunstarten hervorgehen würden, findet Hr. D. einerseits in der Förderung, die für das Fachstudium daraus erwachsen müsse, andererseits in den verringerten Kosten, indem viele Gegenstände gemeinschaftliche Studien zulassen und wünschenswerth machen. Endlich könnte noch die Wohlthat aus einer solchen Kunstuniversität erwachsen, dass sie die Missgriffe der jungen Talente in Bezug auf ihren eignen Beruf zu berichtigen vermöchte.

(Fortsetzung folgt.)

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Fortsetzung)

Skulptur: J. Pradier. — A. L. Barye.

Hiermit wäre denn unser nach bestem Wissen und Gewissen abgefasster Bericht über die Werke der Malerei geschlossen, und wir wenden uns zu der Skulptur und ihren Erzeugnissen, um in Kürze das Hauptsächlichste wenigstens anzudeuten, denn der Raum gestattet keine ausführliche Besprechung mehr, nachdem wir schon so lange bei der heiteren Kunst des Farbenspieles verweilt haben. Es ist eine bekannte Thatsache, die sich an allen Orten wiederholt, dass diese letztere sich von jeher der Gunst des Publikums in überwiegendem Maasse erfreut hat, so wie es in den Grundbedingungen der Bildhauerei liegt, dass das Verständniss ihrer Schöpfungen und eine lebhafte Sympathie für dieselben vergleichungsweise nur Wenigen angehören kann, wodurch sich denn das angedeutete Missverhältniss zur Genüge erklärt, da in Bezug auf den Umfang seiner Mittheilungen der Berichterstatter sich in unbedingter Abhängigkeit von der Theilnahme der Leser befindet. Doch sind wir um so weniger gesonnen, die Werke der Plastik ganz zu übergehen, als sich dieses Jahr auf dem Gebiete der strengen Kunst eine ungewöhnliche Thätigkeit kundgegeben hat, und es auch keineswegs an bedeutenden und erfreulichen Erscheinungen fehlt.

Ein blosser Blick auf das Verzeichniss der ausgestellten Werke zeigt ein, das hergebrachte Verhältniss zwischen den beiden Künsten weit übersteigendes, Uebermaass von plastischen Gegenständen, da sich deren Zahl, an sich betrachtet, mit einemmale fast verdoppelt hat. Während nämlich im Jahre 1849 die Zahl der Bildwerke nur 265 betrug, so führt der Catalog dieses Jahr 466 Nummern, von 203 Künstlern auf, und doch fehlen die bedeutendsten Namen unter den Bildhauern fast sämmtlich; so: David von Angers, Duret, de Triqueti, Rude, Vechte, Vilain, Klagmann, Simart u. A. Es ist dies plötzliche Ueberhandnehmen der plastischen Kunstwerke eine überraschende und auffallende Erscheinung, und dass dieselbe keinenfalls der Gunst und Nachsicht der Jury allein zuzuschreiben sei, beweist der Salon von 1848, wo Alles Eingesandte ohne Beschränkung aufgenommen wurde, wo die Malerei 4600 Nummern, die Bildhauerei aber immer nur 336 zählte. Auf die Zeit der Monarchie zurückgehend, finden wir in den Jahren 1842—47 zwischen 116 und 168 Nummern, im Jahre 1841 und 40 gar nur 89 und 85 Nummern; weiter hinaufgehend aber, im Jahre 1833, der Bildwerke 214. Wollten wir uns beeilen, aus diesem Umstande einen Schluss zu ziehen, so würde die Folgerung so lauten: In den Jahren des tiefsten Friedens ruhen die Arbeiten des Meissels; dagegen sind die Jahre, die auf gewaltsamen Umsturz und Regierungswechsel folgen, der Kunst der harten Stoffe besonders günstig. Offenbar aber hiesse dies zufälligen oder doch schwankenden Erscheinungen zu viel Gewicht beilegen, und diese Erklärung wäre jedenfalls eine sehr ungenügende; wie denn auch, wenn wir auf die behandelten Gegenstände sehen, in der Bildnerei wie in der Malerei, das Verhältniss der auf die politischen Ereignisse bezüglichen Vor-

würfe zu den übrigen, ein ungemein geringes ist. Nicht ohne Belang, und allerdings in Anschlag zu bringen, sind die Bestellungen des Ministers des Innern, in dessen Bereich die Verwaltung der schönen Künste einschlägt, und deren Zahl nahe an 40 beträgt. Unter diesen Bestellungen finden sich besonders viele Büsten, meist von Künstlern; die hauptsächlichsten sind die von: Andrea Mantegna, Benvenuto Cellini, Jean Goujou, Nic. Poussin, Claude Lorrain, Velasquez, Chardin, Carlo Vanloo, H. Fragonard, Greuze, Gretry, Granet, Mme Mirbel; Quatremère de Quincy, Champollion; Denis Papin. Mit dieser von oben sich kundgehenden Hinneigung zum Portrait geht denn auch die wechsende Vorliebe der Einzelnen für solche Darstellungen Hand in Hand, wie die unglaubliche Zahl von Porträts, Büsten und Statuetten in Marmor, Bronze und Gyps, auf der diesjährigen Ausstellung, beweist; so dass wir also wohl am natürlichsten die erwähnte, ungewöhnliche Ergiebigkeit an Bildwerken einerseits der löblichen Pietät für grosse Todte, andererseits der immehr mehr überhandnehmenden Pritvateitelkeit zuzuschreiben haben, welche sich nicht mehr begnügt, die eigenen geistreichen Züge vergänglichen Farben anzuvertrauen, sondern dieselben in Stein gehauen oder in Erz gegossen, der spätesten Nachwelt, zusammen mit dem klangvollen Namen, zu überliefern sich bewogen fühlt. Viel Kunst und Mühe ist verschwendet an solche undankbare Gegenstände, an Formen ohne Ebenmaass, an Züge ohne Adel, an grosse Männer, deren Ruf nie über ihr Stadtviertel hinausgedrungen. Künstler wie die beiden Dantan, Ramus, De Bay, Foyatier, Cordier, Ottin, Elshoecht, Préault u. A., von Pradier und Clesinger nicht zu sprechen, wissen mit grossem Geschick solche, so wie ihrer würdigere Aufgaben zu lösen.

Dieselbe Bemerkung, die wir bei den Werken der Malerei gemacht, lässt sich, nach dem schon Angedeuteten, auch auf die der Bildhauerei ausdehnen, dass nämlich auf dem Salon von 1850—51 die älteren, berühmten Meister sich entweder ganz zurückgezogen und das Feld der rüstigeren Jugend geräumt, oder aber, wofern sie aufgetreten, dieses theils in unbedeutenden Werken gethan, theils aber sich nicht auf der Höhe ihrer früheren Leistungen erhalten haben.

Unermüdet thätig, von nie rastender Einbildungskraft, künstlerische Ideen im Fluge erfassend und in deren Verwirklichung gewandt und rüstig, der Horace Vernet der Bildhauerei, — erscheint J. Pradier, der seit einer Reihe von Jahren auf keiner Ausstellung gefehlt, auch diesesmal wieder mit fünf Nummern: zwei Portraitbüsten; einer Bronzestatue der Medea und einer Statuette, Pandora, aus demselben Stoffe (die beiden letzteren für die Königin von England bestimmt); endlich dem wichtigsten dieser fünf Werke, der Marmorstatue einer Atalanta, ihre Sandalen anbindend. Einen Kranz von Sternenblumen im Haare, über dem linken Arm das Unter-Gewand hängend, steht die leichtfüssige Schöne gebückt, die Sandale am linken Fuss befestigend. Zu ihren Füssen liegen Spangen und Ohrringe, und vor ihr die goldenen Aepfel des Hippomenos. Zart in der Form, anmuthig in der Bewegung, erreicht jedoch diese Statue weder an Grösse, noch an Bedeutung und hervorragendem Werth seine früheren Werke: „den Frühling", aus parischem Marmor, (1849); „Nyssia", aus pentelischem Marmor, und „Sappho" (1848); die Musen der „leichten Dichtung" (1846) und „Phryne" (1845). In diesen beiden letztern Darstellungen besonders hat Pradier den Gipfelpunkt seines Talentes erreicht: denn die Muse der leichten, der heiteren, der spielenden Poesie ist auch die Göttin, welcher dieser Künstler seine glücklichsten Eingebungen verdankt, und die thespische Hetäre gab ihm den erwünschtesten Vorwand, all den verführerischen Reiz der weiblichen Formen unverschleiert dem Auge vorzuführen, von dem Zauber seiner unvergleichlichen Behandlung des Marmors noch erhöht. Nicht nur ist Pradier als Künstler, wie man dies von Thorwaldsen gesagt hat, ganz Heide, sondern es gelingt ihm auch in vollem Maasse nur die Darstellung der weiblichen Schönheit in der üppigen Entfaltung ihrer sinnlichen Erscheinung. Dabei besitzt er ein lebhaftes Stylgefühl; seine Verhältnisse sind vollkommen, seine Formen schlank und edel, seine Gewänder einfach und wahr, seine Linien stets von harmonischer Schönheit. Der Ausdruck seiner Figuren, wo er Ausdruck sucht, ist deutlich und entschieden; was er anstrebt, erreicht er immer; nur darf man ihn seiner Sphäre nicht entrücken, darf nicht die kräftige Durchbildung einer männlichen Gestalt, viel weniger das Pathetische, das Ergreifende oder Tiefempfundene eines Vorwurfs aus der heiligen Geschichte, noch überhaupt das Seelenvolle, die Vergeistigung, die das Christenthum in die moderne Weltanschauung und Kunst gebracht hat, verlangen; da ihm nun einmal der Körper nicht als Hülle und Symbol eines Höheren, sondern die Form in ihrer Vollkommenheit und in ihrem Rythmus als Selbstzweck erscheint. Kaum jemals hat Pradier aus eigner Wahl männliche Formen dargestellt; und während er öfter interessante und gelungene Versuche im etrurischen oder im archaischen Styl der griechischen Skulptur gemacht hat, geht ihm der Sinn für den unendlichen Reiz und die schlichte Anmuth der Plastik des Mittelalters, die in Florenz besonders so reiche Blüthen getrieben, — man darf diesen Schluss wohl aus seinen vorliegenden Werken ziehen, — gänzlich ab. — Von der Thätigkeit dieses Künstlers kann man sich einen Begriff machen, wenn man bedenkt, dass er in den letzten Jahren, ausser den angeführten und einer Menge anderer Arbeiten, die zwölf Viktorien zum Grabmale Napoleons in dem Dome der Invaliden gefertigt und vollendet hat. Diese 12 Siegesgöttinnen oder vielmehr geflügelten weiblichen Genien, über den Hingang des Kaisers trauernd, sind in doppelter Lebensgrösse, sämmtlich unter einander verschieden, grossartig im Charakter, würdig in der Haltung, von schmerzlich klagendem Ausdrucke. [1])

In ungeschwächter Kraft zeigt sich, eine glückliche Ausnahme von dem oben Gesagten, unter den älteren Meistern A. L. Barye, seit 20 Jahren berühmt, und wohl kann man sagen populär durch seine unübertrefflichen Gebilde aus der Thierwelt, unter denen der grosse bronzene Löwe, der eine Schlange erlegt hat, eine Zierde des Tuileriengartens, obenan steht. Aus dieser beschränkteren Sphäre, die ihm so lange Zeit als ausschliessliches Gebiet angewiesen schien, heraustretend, hat dieser treffliche Künstler auch alsobald ein höchstes erreicht. Seiner Gruppe eines „Centauren von einem Lapithen bekämpft", halblebensgross in Gyps ausgeführt, kommt wohl kaum ein anderes Bildwerk dieser Ausstellung gleich. Der Lapithe hat sich auf den Rücken des Pferdmannes geschwungen und bedroht ihn mit einem knotigen Baumast, den er in der aufgehobenen Rechten hält. Unvergleichlich ist der Schwung in der Bewegung des weit zurück sich beugenden Lapithen; meisterlich die Zeichnung, die Modellirung und die Durchbildung des Einzelnen; das Ganze voll Leben und Kraft, und in den Linien von allen Seiten gleich vollkommen abgerundet. Der tiefen Einsicht in

1) In einer Correspondenz aus Paris, im Februar, die sich in No. 13 des „deutschen Kunstblattes" von diesem Jahre befindet, ist, bei Gelegenheit des „Christus am Kreuze" von H. de Triqueti, welchem der Berichterstatter das gebührende Lob ertheilt, auch von diesen Viktorien die Rede; durch ein bedauerliches Versehen ist aber der Name des Künstlers in Pradin verstümmelt worden. Der erwähnte Aufsatz, dessen Verf. das, was er beschreibt, nicht aus eigener Anschauung kennt, enthält noch ausserdem mehrere ungenaue Angaben, deren Berichtigung wohl am passendsten bis zur Vollendung des ganzen riesigen Unternehmens verschoben wird, welcher man auf das kommende Frühjahr mit Zuversicht entgegensieht.

den Bau des menschlichen sowohl, als des Thierkörpers kommt die gänzliche Beherrschung der Darstellungsmittel und die Vertrautheit mit den Stylgesetzen der plastischen Kunst gleich. Man glaubt, den Abguss einer Bronzegruppe aus Herkulanum vor sich zu sehen. — Ausserdem hat Barye nur noch eine andere Gypsgruppe, einen „Jaguar mit einem Hasen", ausgestellt.

(Schluss folgt.)

Wandmalereien des 13. Jahrh. in der Kirche zu Methler.

In der selbst nähern Kreisen völlig unbekannten Kirche zu Methler bei Dortmund, unfern der Köln-Mindener Eisenbahn, war mir 's vor einigen Tagen vergönnt, eine Reihenfolge sehr bedeutsamer Wandmalereien unter der Tünche hervorzuziehen, auf deren hohen Kunstwerth ich vorläufig durch diese flüchtigen Reisezeilen aufmerksam machen möchte, indem ich mir genauere, auf sorgfältige Durchzeichnungen gestützte Mittheilungen für gelegnere Zeit vorbehalte. Zuvor einige Worte über die Kirche selbst.

Von geringen, aber schönen Verhältnissen bietet dieselbe eins der reichsten und graziösesten Beispiele des Uebergangsstyles. Drei Schiffe, jedes durch zwei Gewölbe überdeckt, die Seitenschiffe fast von gleicher Höhe mit dem Mittelschiff und etwa zwei Drittel der Breite desselben — also ist die romanische Anordnung bereits aufgegeben. Für jedes Seitenschiff ist eine kleine polygone Apsis angeordnet, das Chor ohne Apsis rechtwinklig geschlossen. Sämmtliche Pfeiler, sowohl die selbstständigen, die Schiffe trennenden, als die Eckpfeiler, bestehen aus jener reichen Gliederung rechtwinkliger und runder Theile (Ecksäulchen als Träger der Kreuzrippen, Halbsäulen für die Quergurten), wie sie gegen das Ende der romanischen Periode sich ausbildet. Die Verbindungsbögen sind sämmtlich bereits spitzbogig, während die Gewölbe noch halbkreisförmige Kreuzgewölbe mit ansteigendem Scheitel darstellen. Die rundstabigen Kreuzrippen sind indess nicht construktiv, bloss ornamental. Die Scheidbögen so wie die Quergurten sind durchweg breite Gurten, jedoch mit Verlage eines Halbrundstabes (wie er den Stützen entspricht) und mit Hinzufügung noch eines kleinen Rundstäbchens für die Scheidung des Chores vom Schiff, so wie für die östliche Chorwand. Dieser reiche Wechsel von Gliederungen erhält seine Bekrönung durch die Kämpfergesimse und Kapitäle, die sämmtlich mit den mannichfaltigsten Thier- und Pflanzenornamenten bedeckt sind, an denen die Beweglichkeit und Fruchtbarkeit der Fantasie mit der Sicherheit und Eleganz der Ausführung gleichen Schritt hält. Die Fenster, an der Nordseite je zwei, an der Südseite je 3 gekoppelt, das mittlere dann länger, sind mit Säulchen und Rundstäbchen eingefasst, die Chorwände durch Wandarkaden gegliedert. Die ganze Arbeit athmet die Jugendfrische und Begeisterung jener schöpfungsduratigen Uebergangsepoche.

Die Technik ist eine äusserst solide, das Material ein weicher grünlicher Mergelsandstein, der in regelmässige, kleine, 5—6 Zoll hohe Werkstücke zersägt ist. Von Strebepfeilern noch keine Spur, statt deren die romanischen Lisenen; die Südseite reicher ausgebildet als die ziemlich nackt gehaltene nördliche.

Den prachtvollsten Schmuck aber hat die Kirche ehemals in einer Wandbemalung besessen, die alle Theile des Innern bedeckte, ihre höchste Blüthe im Chor entfaltend. Ich habe bis jetzt schon genug losgedeckt, um über die Idee und den Styl der Darstellungen mir ein Urtheil erlauben zu dürfen.

Der Wandarkaden, welche den untern Theil der Chorwände beleben, erwähnte ich bereits. Dicht über denselben ist ein einfacher Horizontalsims angeordnet, der zugleich den Fusspunkt für die figürlichen Darstellungen bildet. Was nämlich unterhalb des Simses fällt, hat gleich den übrigen Theilen der Kirche nur architektonische Ornamentbemalung, über die später. Hätte man auch diese untere Partie des Chores mit bedeutsameren Bildern schmücken wollen, so würde der Altar den wichtigsten Theil derselben verdeckt haben. Man begnügte sich also mit den oberen Flächen, die wir uns nun genau zu vergegenwärtigen haben. Es sind die oberen zwei Drittheile der drei Chorwände, jede durch einen spitzbogigen Stirnbogen nach oben geschlossen und in der Mitte durch ein ziemlich langes Rundbogenfenster durchbrochen; sodann die vier Gewölbkappen. Die untere Reihe der Darstellungen bilden die ungefähr lebensgrossen Gestalten der Apostel, an jeder Wand vier, paarweise geordnet. Ein grossartig idealer Typus in den Köpfen, der jedoch die Ausbildung des Individuellen nicht gehindert hat. So ist namentlich ein Kopf der Ostwand (der am meisten südliche), vielleicht der Apostel Paulus oder Andreas, mit besondrer Kraft ausgeprägt: etwas zur Seite gewandt, bietet er dem Beschauer nur drei Viertel des Gesichts, der lange Bart wallt zurück, wie bei heftiger Bewegung. Lange Gewänder von edlem, einfachem Faltenwurf, meistentheils rothe oder blaue, — doch auch ein schönes Grün und andre Farben kommen vor — umgeben die Gestalten, die auf blau und gelbem Grunde in gemalte Nischen geordnet sind. Die Nischen werden durch gemalte Säulchen eingefasst, die im Kleeblattbogen unter einander verbunden sind; zwischen jeden zwei Nischen findet sich, auf dem Kapitäl der Säule ruhend, eine mit Thürmen und Kuppeln gezierte Kirchenanlage dargestellt.[1]) Die Bilder, welche den oberen schmaleren Theil der Chorwände schmücken, habe ich noch nicht ganz enträthseln können, da zwei der hier angeordneten Figuren zum Theil zerschlagen und mit Mauerbewurf ausgefüllt sind. (Wahrscheinlich ist dies bei der ersten Ueberweissung geschehen, da ein Theil des ursprünglichen Bewurfs lose gewesen sein mag.) Jede Wand enthält in dieser Abtheilung zwei Gestalten: die östliche zeigt die Verkündigung Mariä: an der einen Seite der Engel, der die Botschaft bringt, an der andern Maria selbst, in prachtvoll rothem goldbesternten Gewande, demüthig niederblickend, die Hände halb staunend halb abwehrend etwas erhoben. Die vier weiblichen Gestalten der Seitenwände mögen vielleicht andre Momente aus dem Leben der heiligen Christusmutter darstellen.

Die östliche der Gewölbkappen, also gerade die der versammelten Gemeinde zugekehrte, zeigt in mehr als Lebensgrösse in der Mitte Christus, von reichem Nimbus das Haupt umgeben, in einem grossen von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Medaillon.[2]) Wir begegnen hier wieder dem althergebrachten feierlich strengen Typus: langes Oval des Antlitzes, gespaltener Bart, lang herabwallendes, in der Mitte gescheiteltes Haar. Die Rechte ist erhoben. Auch hier ist der Grund blau und gelb, nur mit einer grossen Anzahl vergoldeter Sterne durchzogen. Auf den beiden seitlichen Kappen stehen vier gewaltige Gestalten mit Spruchbändern; es sind die vier Evangelisten, die Zeugniss ablegen von ihrem Herrn und Meister. Unter ihnen leuchtet zur Rechten (Südseite) Johannes hervor; ihn zu erkennen bedürfen wir nicht der in vorwiegend gothischer Majuskel ihm beigegebenen Worte *„In principio erat verbum etc."*: die wahrhaft apokalyptische Tiefe und Schönheit des Gesichtes,

1) Dieselbe Anordnung kennen wir an Skulpturen romanischer Zeit; ich erinnere an die Statuen der Chorbalustrade von S. Michaelis in Hildesheim.

2) Christus in einem von Engeln gehaltenen Medaillon ist mehrfach in sinniger Weise als Motiv für die Ornamentirung von Kapitälen benutzt worden; so in der Kirche zu Hamersleben und in S. Michaelis in Hildesheim.

vorzüglich der wunderbaren grossen braunen Augen spricht deutlich genug. — Die beiden Gestalten der westlichen Gewölbkappe vermochte ich noch nicht aufzudecken. Es scheinen anbetende Engel zu sein.

Die Gesichter sind in einer einzigen etwas gelblichen Fleischfarbe gehalten, die Züge mit kräftigen braunen Strichen hineingesetzt; nur Christi Gesicht und das eines Evangelisten der Nordseite haben eine Schattirung von dunklen Tönen, namentlich braun und selbst das bei den Byzantinern übliche Grün, wie denn auch einige der Apostel später theilweise übermalt zu sein scheinen. Ohne in Monotonie zu verfallen, zeigen alle Köpfe einen gemeinsamen grossartigen Typus: lange, edel geschnittene Nase, weich geschwungene Mundwinkel, grosse Augen von gewaltigem Ausdruck, schön gebogene Brauen, das ganze Gesicht ein edles Oval, Haar und Bart lockig in einfachen Linien. Die weiblichen Köpfe zum Theil von unübertrefflichem Liebreiz, nicht minder anmuthig die Haltung des übrigen Körpers. Die Farbe ist an den Stellen, die als Grund glattgearbeitete Werkstücke boten, unmittelbar und zwar sehr dünn auf den Stein getragen; die Wandflächen, so wie die Gewölbkappen haben vorher einen Verputz erhalten, der für die Gesichter von besonders feiner Bereitung zu sein scheint. Die zierlich ausgebildeten Figuren für die Nimben wurden tief in den noch feuchten Bewurf hineingedrückt und erhielten dann reiche Vergoldung. Dagegen sind die Ornamente sowohl am Nimbus als an dem Medaillon Christi in Stucco erhaben aufgesetzt und dann vergoldet worden, so dass das reliefartig aufliegende Gold an Glanz alle übrigen Theile überbieten musste. Sämmtliche Darstellungen zeigen überhaupt eine verschwenderische Ausstattung an Vergoldung.

Ueber die Bemalung der architektonisch bedeutsamen Theile vorläufig einige Notizen. Sämmtliche Gurten und Rippen zeigen farbige Zierden der mannichfachsten Arabeskenmuster; ausserdem wird jede Rippe noch durch gemalte Bänder der Länge nach begleitet; hierbei ist Blau und Roth vorwiegend, das Roth fast durchweg ein Zinnoberroth, jedoch mit einer dunkleren bis in's Braune hinabsteigenden Schattirung. Die Ornamente der Kapitäle haben goldgelbe Bemalung auf schwarzem oder dunkelbraunem Grunde. Die Wände des Langhauses, die einstweilen nicht aufgedeckt werden durften, sind offenbar nur mit architektonischen Formen bemalt gewesen. So zeigt die Westwand des südlichen Seitenschiffes eine grosse Rose, darunter eine Säulenstellung mit Bogen; die des nördlichen einen Stern, sämmtliche Formen in Stucco-Relief.

So viel vorläufig über diesen Fund, dessen Wichtigkeit mir sowohl in dem bedeutenden Alter und dem hohen Kunstwerth, als auch in der Masse, Vollständigkeit und dem verhältnissmässig guten Zustande der Malerei zu liegen scheint. Denn obwohl der Kalk die Farbtheilchen mehr oder minder zerstört hat, so dass die Gegenstände mit erheblich verminderter Intensität auf den Beschauer wirken; obwohl ferner einzelne Stellen schon früher mit dem alten Bewurf herabgeschlagen worden sind: so ist doch das Ganze in seltner Vollständigkeit noch erhalten, zumal da es glücklicher Weise dem schlimmeren Schicksal moderner Restaurationssucht (cf. Braunschweiger Dom!) bis jetzt entgangen ist, und bietet dem Freunde ächter Kunst, so wie dem praktischen Baumeister reichen Stoff des Genusses und des Studiums.

Es fragt sich nun: Wann und auf wessen Geheiss wurde diese prachtvolle Kirche erbaut? Bis jetzt hat sich keine Nachricht darüber vorgefunden. So viel wissen wir, dass Methler noch dem Kloster Kappenberg gehört; doch ist an eine künstlerische Einwirkung von dorther kaum zu denken bei dem höchst einfachen Charakter der dortigen Abteikirche. Der Baustyl unsrer Kirche verweist dieselbe in die Mitte des 13. Jahrhunderts ungefähr. Dass die jetzt aufgefundenen Gemälde der ursprünglichen Anlage angehören, dürfte sowohl nach dem Charakter, als auch nach dem Zustande derselben und in ihrem Verhältniss zum Mauerwerk und zum Bewurf kaum zu bezweifeln sein.

W. Lübke.

Kupferstich.

Die Almosenvertheilung des heil. Lorentius nach Fiesole von L. Gruner.

Die Arundel-Society[1]) in London, eine der neuern Schöpfungen auf dem Gebiete des Forschens für ältere Kunst und deren Literatur, wirkt auf die thätigste Art durch den sich vorgesetzten ernsten Zweck, die bisher weniger beschriebenen und weniger bekannten Leistungen berühmter Künstler aus den frühern Perioden zu veröffentlichen, — ein in vieler Hinsicht sehr nachahmungswürdiger Plan, da wir durch die dabei aufgewendeten Mittel Vieles und Manches kennen lernen, was einzelnen Reisenden, Künstlern oder Kunstfreunden oft verborgen blieb, indem zuweilen durch Beschränkung der Zeit des Aufenthalts an irgend einem Ort oder selbst im Fluge der Reisezeit Manches übergangen oder nur oberflächlich betrachtet und angeschaut ward, was man gern noch mit den anderen Erinnerungen und Reisestudien aufbewahrt hätte.

Ohne für unsern deutschen Landsmann Ludwig Gruner aus Dresden, jetzt seit mehreren Jahren in London wohnend und dort eingebürgert, irgend eine Parteilichkeit zeigen zu wollen, obwohl er solche in allem Recht verdiente, kann man sagen, dass derselbe durch seinen richtigen Blick für die Schöpfungen älterer Kunst, durch seine bei längerem Aufenthalt in Italien gemachte Studien, so wie durch mehrere von ihm geleitete Unternehmungen von Kunstwerken nach älteren Meistern mittelst der Chalcographie, und durch das kürzlich veröffentlichte Prachtwerk *„Specimens of the ornamental Art“* in Verbindung englischer Kunstfreunde und Künstler dieser Kunstrichtung und dem Interesse dafür in London mehr Eingang verschaffte.

Wir müssen es aber den englischen Kunstfreunden Dank wissen für die Art, wie dergleichen Unternehmungen von ihnen unterstützt werden, und wenn andererseits die zur Förderung älterer kunstgeschichtlicher Mittheilungen verbundene Arundel-Society es sich angelegen sein lässt, durch Gruner's Mitwirkung (da er Mitglied jener Society ist) thätig zu sein, so ist den Unternehmern ebenfalls Glück zu wünschen.

Das, was die Arundel-Society von 1849—50 lieferte, betrifft einzig und allein den grossen Meister Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Ein Blatt in Grossfolio-Format und in charakteristisch mit Architektur und Medaillons von Künstlerbildnissen nebst den Worten: ARUNDEL SOCIETY verzierter Umschlagbogen enthält die Almosenaustheilung des heil. Laurentius aus der Capelle Nicola V. im Vatican. Eines der lieblichsten Bilder des Meisters, welches Gruner in sehr einfacher anspruchsloser Grabstichelarbeit, von sehr genauer Zeichnung und ganz dem Charakter des Bildes getreu, trefflich wiedergab.

Dieses Blatt begleitet ein besonderes Heft Text in gross

1) Graf Arundel, dem zu Ehren die Gesellschaft ihren Namen führt, war der Gönner und Beschützer des berühmten Kupferstechers W. Haller und überhaupt einer der grössten Kunst-Mäcene des 17. Jahrhunderts. Er war im Besitz eines der kostbarsten Museen von aller Art Kunstwerken. Leider wurde ein grosser Theil jener Schätze durch Cromwell's Soldaten aus Rache gegen Arundel, welcher ein treuer Anhänger Carl I. war, vernichtet.

Median-Octav, welches das Leben Fiesole's, aus dem Italienischen des Vasari in's Englische von Giov. Aubry Bezzi übersetzt, enthält und reichlich mit Noten, theils nach Lanzi, theils nach Schorn's deutscher Uebersetzung des Vasari (Stuttgart und Tübingen 1837), zugleich aber mit vielen interessanten Noten des englischen Uebersetzers, welche alle besonders durch †, die andern mit * bezeichnet und mit grosser Genauigkeit angegeben[1]), versehen, die auch vom Autor mehrere frühere Kupferblätter nach Fiesole, dabei auch die von unserm verstorbenen Stölzel, ferner die von Noahi u. a. aufgeführt enthalten.

Die Tafeln der Illustrationen in diesem Heft sind 20 Blatt, incl. des Bildnisses von Fiesole, als Vignette auf dem ersten Blatt in Holz geschnitten, so wie das in Lithographie dargestellte Grabmahl oder die Grabplatte des Meisters in Sta. Maria sopra Minerva zu Rom[2])

Die andern achtzehn Blätter sind mit einer ausserordentlichen Präcision in sehr verjüngtem Maassstabe nach den von des Meisters Originalbildern entnommenen Zeichnungen in sehr zarten Umrissen in Stein gravirt von G. Scharf, und enthalten: a. die Kreuzigung aus dem Capitelhaus von San Marco zu Florenz, — b. die Krönung der Maria, eines der Zellengemälde ebendaselbst, — c. Madonna auf dem Thron, von sechs Heiligen umgeben, in der Akademie zu Florenz, — d—k. sieben Darstellungen aus dem Leben Jesu, wovon die Gemälde früher in S. Annuciata, jetzt ebenfalls in der Akademie, von welcher ganzen Folge Noahi ein besonderes Werk publicirte, — l. die Kreuzabnahme Jesu, ebendaselbst und sonst an einem Schrank in der Sakristei von S. Trinita, — m. das jüngste Gericht und das Paradies[3]), ebenfalls in der Akademie zu Florenz, — n. Maria unter einem Baldachin mit dem auf ihrem Schooss stehenden Kind; dieses eingefasste Tabernakel-Flügel-Bild ist besonders von einzeln stehenden musicirenden Engeln in den lieblichsten Gestalten umgeben, befindet sich jetzt in der Galerie degli Uffizii, sonst war es im Besitz der Leinwand-Handels-Innung in Florenz, — o. Vermählung Josephs und Maria, ebendaselbst, — p. der heil. Petrus, predigend, ebenfalls in derselben Galerie, übrigens zu dem Gemälde unter n. gehörend, so wie — q. die Anbetung der Könige in derselben Galerie, — r. Christus, den Globus haltend und die Bösen verurtheilend, im Dom von Orvieto, — s. Lünette mit der Prophetengruppe, ebendaselbst, — t. Verkündigung des Engels an Maria in der Sakristei von Sta. Maria Novella zu Florenz[4]), — u. Krönung der heil. Jungfrau nach dem berühmten Bilde im Louvre zu Paris (schon früher durch Ternite's Werk mit Schlegel's trefflichem Commentar bekannt). Ueber sämmtliche Werke des Meisters ist ein besonderes Verzeichniss, wo sie sich befinden, angefügt.

Das Ganze ist, wie alle solche in London erschienene Werke, von sehr grosser Nettigkeit und Solidität im Druck, würdig, in jede grosse Sammlung überzugehen.

Möge die Arundel-Society in ihren Bestrebungen zur Freude und zum Nutz und Frommen der Kunst und Wissenschaft fortwirken.

Frenzel.

1) Bei der Note über das Altarbild in Maria sopra Minerva sagt der Autor, dass daselbst noch verschiedene dem Fiesole beigelegte Malereien sich befinden, wovon Holzschnitte in dem seltenen Werk: *Meditationes Reverendissimi patris Domini Johannis de Turnecremata*, vorkommen.

2) Worüber auch noch besondere Berichtigungen wegen des Todestages des Meisters mitgetheilt sind.

3) Von der linken Hälfte dieses Gemäldes, das Paradies enthaltend, lieferte Gruner eine sehr grosse wohlgelungene Lithographie als ein für sich abgesondertes Blatt, was jetzt schon sehr selten ist.

4) Ueber die Malereien in der Sacristei von S. Maria Novella publicirt der bekannte Kupferstecher und Kunstverleger Luigi Bardi in Florenz ein besonderes Werk, welches jetzt von ihm im Programm angekündigt worden.

Zeitung.

Berlin, im Sept. Der Prof. Hensel begiebt sich nächstens nach Rom, um daselbst, unter anderen künstlerischen Arbeiten, auch das Bildniss des Papstes Pius IX. auszuführen. Gegenwärtig ist Hr. Hensel hier mit der Vollendung des Bildnisses seines Schwagers, des so früh verstorbenen Componisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, für die k. Galerie berühmter Künstler und Gelehrten Preussens beschäftigt. (B. N.)

London, im Sept. Die Westminster-Verschönerungs-Commission will der Königin am Ende der neu eröffneten Victoriastrasse eine Statue errichten. Der Bildhauer Bell hat es übernommen, eine 7 Fuss hohe sitzende Figur der Königin in Bronze für 1000 Guineen auszuführen. Das Piedestal — heisst es — wird durch eine pitureske Anwendung der königlichen Wappenthiere (Löwe und Einhorn) geschmückt werden und zwei zierende Gaslampen sollen ihre Strahlen vereinigen, um Abends die nöthige Wirkung hervorzubringen. (Ath.)

Madrid. Einer k., von dem Minister Arteta gegengezeichneten, Verfügung zufolge, werden, vom J. 1852, für die spanischen Kunstzöglinge, die in Rom studiren, drei Pensionen für die Maler, zwei für die Bildhauer, drei für die Architekten und eine für die Kupferstecher ausgesetzt, und zwar auf drei Jahre ohne Verlängerung. Die Pension beträgt 12,000 R. (800 Thaler), wozu noch 3000 R. (200 Thaler) Reisegelder kommen. Die Kosten, welche den Künstlern aus den für die Regierung ausgeführten Werken entstehen, so wie die Reisen, welche sie auf Verfügung der Regierung machen, werden besonders bezahlt. Die Arbeiten der Künstler, welche sie auf Bestellung der Regierung machen, bleiben Eigenthum der k. Kunstakademie. (B. N.)

Kunstvereine.

Notizen über Kunstwerke, deren Kosten ganz oder zum Theil aus dem öffentlichen Fonds des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen in Düsseldorf bestritten wurden.

Ueber den Fortgang der Rethel'schen Freskomalereien im Kaisersaale zu Aachen ist nur Günstiges zu berichten. Ausser den bereits früher als vollendet gemeldeten Bildern „Auffindung der Leiche Karl's des Grossen" und „Sturz der Irmensäule" ist im vorigen Jahre ein drittes grosses Gemälde „die Schlacht bei Corduba" beendigt worden und gegenwärtig das vierte, „Eroberung von Pavia", in der Ausführung begriffen. Es kann demnach das umfangreiche Unternehmen welches bekanntlich so bedeutende Mittel aus unserm öffentlichen Fonds in Anspruch nimmt, als ungefähr zur Hälfte durchgeführt betrachtet werden. Im künftigen Jahre wird jedoch Hr. Rethel seine Thätigkeit für dasselbe lediglich auf die Anfertigung der noch erforderlichen Cartons beschränken, damit unterdessen der übrige Ausbau des Saales ungestört betrieben werden kann.

Das von K. Müller in Folge eines Auftrages des Kunstvereins gemalte Altarbild für die katholische Kirche zu Altena in Westphalen, darstellend die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, ist am 6. Nov. 1850 an den Ort seiner Bestimmung abgegangen. Der ausserordentliche Werth des in Auffassung und Malerei gleich trefflichen Gemäldes hat bei dem Kirchen-Vorstande zu Altena nicht geringere Anerkennung gefunden, als ihm hier von Künstlern und Laien gezollt worden war.

Am 21. Mai 1851 ist das kleine Altarbild, die h. Agatha darstellend, abgeliefert worden, welches Ittenbach im Auftrage des Kunst-

vereins-Vorstandes für die katholische Kirchen-Gemeinde zu Allendorf in Westphalen gemalt hat. Auch dieses Bild erfreute sich allseitigen Beifalls.

Die vom Vorstande des Kunstvereins dem Bildbauer J. Bayerle hierselbst aufgetragene Ausführung einer zur Bereicherung des auf dem hiesigen Kirchhofe zu errichtenden Hochkreuzes bestimmten Statue der „schmerzensreichen Mutter" ist in gelungener Weise erfolgt. Die Statue ist in einer Höhe von drei Fuss in obenkirchener Sandstein gearbeitet und wird in einer Nische an der vordern Seite des Fussgestelles des Hochkreuzes ihren Platz finden. Gegenwärtig befindet sie sich auf der hiesigen Kunstausstellung. (Corr.-Bl.)

Aus den Verhandlungen des Kunstvereins in **Potsdam** am 21. April 1851.

Die Rüstungen des vergangenen Jahres waren den Künsten und Kunst-Anstalten nicht günstig, und auch wir empfanden, dass „die holden Musen schüchtern fliehen, wo des Ares rauher Ruf ertönt." Während wir bei der letzten Verloosung 659 Mitglieder mit 728 Aktien und 1456 Thlrn. Einnahme zählten, weisen die Listen heute nur 643 Mitglieder mit 702 Aktien und 1404 Thlrn. Einnahme nach. Unseren Bemühungen ist es gelungen, durch günstige Erwerbungen dennoch eine grössere Anzahl entsprechender Gemälde und Kupferstiche zur Verloosung zu stellen, als früher. Wir haben für 760 und einige Thaler 23 Oelgemälde angekauft, 68 Thlr. verwandten wir für 20 Kupfer- und Stahlstiche, 2 Thlr für einen Steindruck und 8 Thlr für die farbige Lithographie: das Milchmädchen nach Meyerheim, welches von Winkelmann in Berlin mit 21 Platten gedruckt und bestimmt ist, auf der grossen Ausstellung zu London den deutschen Steindruck zu vertreten. Der erreichte hohe Grad von Kunstfertigkeit und die sehr gelungene Darstellung geben die Ueberzeugung, dass es seinen Zweck würdig erfüllen werde.

Der Kunstverein in Berlin sandte uns einen Kupferstich: der grosse Kurfürst bei Fehrbellin, von Eybel-Habelmann, die in Halberstadt und Magdeburg den Othello nach Hildebrandt, gestochen von Knoll, und der in Stettin einen Steindruck: der heimkehrende Krieger, von Becker-Jentzen-Mützel. Die Zahl der Gewinne beträgt somit 49.

Bei einem erspriesslichen Unternehmen hat sich auch unser Verein betheiligt. Der Kunsthändler Payne in Leipzig ist nämlich in den Besitz von 31 werthvollen Oelgemälden, welche er durch den Stahlstich vervielfältigen lässt. Wer dem von ihm gebildeten Vereine beitritt, erhält alle 4 bis 6 Wochen ein Blatt für 1 Thlr., das letzte als Zugabe und die Aussicht bei der Verloosung jener 31 Gemälde eine Glücksnummer zu ziehen, ohne dass weitern Verbindlichkeiten übernommen werden.

Die Uebergabe des Palastes Barberini an die sechs Vereine, denen die schönen Räume durch die Allerhöchste Gnade überwiesen sind, steht nahe bevor, da dieselben endlich vollendet wurden. Jeder der Vereine, welche der Kunst oder der Wissenschaft dienen, sendet zwei Abgeordnete zur Wahrung seiner Rechte und zur Leitung der allgemeinen ökonomischen Angelegenheiten. Für die nächsten drei Jahre sind hiermit von unserer Seite die Vorstands-Mitglieder Puhlmann und Mödinger beauftragt.

Ueber die Erwerbung eines Vereinsblattes sind die Unterhandlungen noch nicht geschlossen, doch haben wir alle Aussicht, wiederum ein ansprechendes vertheilen zu können.

Unsere Verloosungen werden durch das verspätete Eingehen der Beiträge mehrerer auswärtiger Mitglieder sehr verzögert. Um diesen Uebelstand zu beseitigen, werden alle nicht einheimischen Mitglieder ersucht, bis zum 1. Oktober den Beitrag einzusenden oder zu genehmigen, dass dieser nach dem genannten Tage mittelst Postvorschuss erhoben werde. Hierdurch hoffen wir, die Verloosung zur gesetzlichen Zeit abhalten zu können.

Zur Unterstützung bedürftiger Künstler sind wie bisher 25 Thlr. bestimmt. 5 Thlr. haben wir einem verarmten Maler überwiesen; wir schlagen vor, 20 Thlr. der segensreich wirkenden Friedens-Gesellschaft hierselbst einzuhändigen, welche Stipendien an unbemittelte, vorzüglich befähigte junge Studirende und Künstler jährlich vertheilt.

Einnahme: Bestand am Schlusse des Rechnungs-Jahres 7 Thlr. 15 Sgr. 6 Pf., für verkaufte 702 Aktien à 2 Thlr. 1404 Thlr., Summa der Einnahme: 1411 Thlr. 15 Sgr. 6 Pf.

Ausgabe: Für Oelgemälde, Kupferstiche, Steindrucke und Rahmen 833 Thlr., für Vereinsblätter 350 Thlr., für Aktien fremder Kunstvereine 28 Thlr. 15 Sgr, an Gehalt und Gratifikationen 5 Thlr., an Porto-, Transport- und Verpackungskosten 34 Thlr. 13 Sgr. 3 Pf., an Copialien, Druck- und Buchbinderkosten 32 Thlr. 13 Sgr. 6 Pf., an Kisten, Pack- und Schreibmaterialien 10 Thlr. 17 Sgr. 6 Pf., an Insertionskosten 9 Thlr. 10 Sgr., ad Extraordinaria 32 Thlr. 20 Sgr., Summa der Ausgabe: 1335 Thlr. 29 Sgr. 3 Pf.

Balance:

Einnahme	1411 Thlr.	15 Sgr.	6 Pf.
Ausgabe	1335 „	29 „	3 „
Bestand .	75 Thlr.	16 Sgr.	3 Pf.

Anzeige.

Mit dem Beginn des nächsten Quartals werden wir unsern „Anzeiger zum deutschen Kunstblatt" regelmässig allmonatlich erscheinen lassen, auf welche Veränderung wir die Herren Kunst- und Buchhändler, welche sich desselben bedienen wollen, aufmerksam machen. Die auf diese Weise etwas vergrösserte Ausdehnung des Blattes wird uns in den Stand setzen, den neuen Erscheinungen mehr Raum zu widmen und auch hier und da solchen Mittheilungen aus dem Kunst- und Künstlertreiben einen Platz zu gönnen, welche die strengwissenschaftliche Tendenz des Hauptblattes ablehnen zu müssen glaubte.

Die Redaction.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 40. Sonnabend, den 4. October. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

V.
Gärtner-Lehranstalt.

Die Gärtner-Lehranstalt zu Schöneberg und Potsdam hat in ihrer höheren Abtheilung die Bestimmung, ihren Zöglingen auch die erforderliche künstlerische Ausbildung zu gewähren. Wir erfreuen uns über dieselbe einer näheren Mittheilung, die zugleich auf Dasjenige, was in Betreff dieses künstlerischen Theiles noch wünschenswerth ist, hindeutet.

Durch ansehnliche Zuschüsse des Ministeriums sei die Anstalt ein sehr zufriedenstellendes Institut und habe andern Staaten zum Muster gedient; doch sei der in den Statuten vorbehaltene, auf die höhere Entwickelung der Zöglinge zu weiterer Ausbildung berechnete Reisecursus nicht in Ausführung gekommen, mithin eine Lücke im Unterrichtplan. Denn §. 30 stellt fest: „Es soll darauf Bedacht genommen werden, Fonds zu ermitteln, um die Kandidaten der botanischen und bildenden Gartenkunst in Stand zu setzen, Kunstreisen in's Ausland zu machen". Dergleichen Begünstigungen seien bis jetzt nur aus der Privatschatulle Sr. Maj. des Königs hervorgegangen, das müsste doch aus Staatsmitteln herzuschaffen sein. — Ferner wird der §. 27 angeführt, dessen Bestimmungen nicht alle erfüllt, sondern von denen die ad 2. 5. 6 einer beabsichtigten Erweiterung vorbehalten worden seien. Diese lauten:

2. Die Zöglinge werden die Landschaftsmalerei unter drei Gesichtspunkten erlernen:
a. als Copisten nach vorgelegten Blättern,
b. - - - der Natur,
c. - Erfinder erfreulicher Landschafts- und Gartenscenen.

5. Sie werden einen, auf die ökonomischen und ästhetischen Gebäude angewandten Cursus in der Baukunst machen.

6. Sie werden einen auf die Landwirthschaft, jedoch in besonderer Anwendung auf den Gartenbau berechneten Cursus machen.

Die Bestimmungen unter 3, 4, 7, 8 dagegen, die sich auf Botanik, Physik, Chemie, auf Forstwissenschaft, die Zusammenstellung von Gartenplänen und die Anfertigung von Anschlägen beziehen, haben die vorhandenen Bildungsmittel zu entsprechen erlaubt.

VI.
Die werkthätige Kunst.

Die Pflege, welche der werkthätigen Kunst, durch künstlerische Aufgaben, durch Vorführung der Kunstwerke, durch Pflege der Künstler von dem Staate, zu Theil werden kann, ist je nach den verschiedenen Kunstfächern sehr verschiedenartig. Wir führen die hierher gehörigen Vorschläge nach der Folge der verschiedenen Kunstfächer auf.

1. Architektur.

Stets und oft nur zu sehr an die Zwecke des kirchlichen oder staatlichen Lebens gebunden und fast nie ohne diese in das Leben tretend, wird die Architektur schon von der äusseren Nothwendigkeit gerufen. Aber sie hat dafür die andere Sorge, dass sie neben dem Nützlichkeitsprinzip das Kunstprinzip zur vollen Geltung bringe. Daher dringen die der Architektur angehörigen Mitglieder der Akademie der Künste zu Berlin vor Allem darauf, dass eine ästhetische Auffassung der Bauten, sei es auch mit grösseren Geldmitteln, da festgehalten werde, wo die ethische Bedeutung des Baues eine höhere wird, wo seine praktische Bestimmung dahin gerichtet ist, die Thätigkeit des Staatsoberhaupts und die höheren Staats- und Communalregierungen zu umschliessen und praktisch zu tragen, wo der Dienst der Religion und die Rechtspflege, wo der Dienst und Genuss der Wissenschaften und Künste, wo sittliche Erziehung, wo Volksversammlung für Erheiterung und Bildung und gemeinsame patriotische Interessen den Zweck des Baues bestimmen. — Die Architekten glauben daher auch da Zuschuss aus Staatsfonds in Anspruch nehmen zu dürfen, wo bisher allein von den Communen Leistungen geschehen sind. Worauf sie dann aber vorzüglich noch aufmerksam machen, das ist die Nothwendigkeit, dass der Hinzutritt der bildenden Künste den uralten Bund mit jedem Bauwerke fortdauernd zu erneuern habe. Und auch das Kunsthandwerk und das Handwerk selbst soll mit aufgenommen sein in das allgemeine Aufstreben zur Höhe der Blüthe. Das ganze Gefolge der Werkfertigkeit schliesst sich an und wird mit gehoben und durchdrungen vom ethischen Zwecke des Ganzen. Als Beispiel dient der fördernde Einfluss, den Schinkel auf

so viele Zweige der vaterländischen Technik geübt habe. In Erwägung dieser Verbindung der bildenden Künste mit der Baukunst und diese Vermittelung steigern sich die pekuniären Wünsche bis auf 48,000—50,000 Thlr. jährlich für Bauzwecke.

So viel über die Auffassung. Specielleres über die Ausführung hat ein Mitglied der Königsberger Akademie, Hr. Gemmel, vorgelegt, dessen Aufmerksamkeit kein Gebiet der Kunstarten entgangen ist. Nach seinem Vorschlage würde bei einem Bauwerke, das Jahrtausende dauern soll, gewissermaassen das ganze Volk mit ins Interesse, ja mit in die Bethätigung zu ziehen sein, dadurch nämlich, dass nicht Einem, sondern zunächst Dreien der bedeutendsten Talente der Auftrag zu einem Entwurfe zu geben sei. Freiwillig dürften sich noch so Viele betheiligen, als da wollen, es sollen sogar neben den Beauftragten noch drei beste freiwillige Pläne angemessen honorirt werden. Dann möge eine Ausstellung des Eingelieferten erfolgen und das Publikum müsse darüber sprechen, schreiben und erwägen. Ein entscheidendes Collegium soll dann nach Hrn. Gemmel's Angabe seine Stimme zuletzt mit Hinzuziehung des entstandenen kritischen Materials ab-, und den erwählten Entwurf dem Künstler zu nochmaliger Durcharbeitung zurückgeben. Ein zu edirendes Werk würde schliesslich alle die Entwürfe mit Texten der Verfasser, Recensionen u. s. w. veröffentlichen. Nebenbei sei solche Herausgabe eine unvergleichliche Schule für jeden Architekten und Liebhaber.

Es möge verstattet sein, hier aus dem schon früher erwähnten Reisebericht des Hrn. Kugler (Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste etc. in Frankreich und Belgien. 1846) einige hierhergehörige Data über französische Verhältnisse anzuführen. „Die städtischen Kommunen", heisst es, „und vor allen die Stadt Paris, streben der Wirksamkeit der Staatsregierung eifrigst nach. Und zwar hat Paris ein Kunstbudget von jährlich 60,000 Francs, welche Summe jedoch in der Regel nur zur Ausführung von einzelnen Gemälden, Staffelei- oder Wandbildern, die zur Ausstattung von Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden dienen, verwandt wird. Für alle eigentlich monumentalen Unternehmungen, für künstlerisch prachtvolle Bauten, plastische Monumente oder ornamentistische Ausstattung der Bauwerke werden stets besondere Fonds bewilligt. Die glänzenden Bauten, welche die Stadt aus ihren Fonds hat aufführen lassen, sind bekannt".

2. Gartenkunst.

Ueber die erforderliche Pflege dieser Kunst, als einer werkthätigen, liegen mehrfache Andeutungen vor. Die Sorge für allgemeine Landesverschönerung, für die Einrichtung von Volksgärten, Anlage um grosse Städte, Aufschmückung öffentlicher Plätze, angemessene Einrichtung und Bepflanzung der Begräbnissplätze, die entsprechende Ausstattung sonstiger dazu geeigneter Ausführungen (Kunststrassen, Eisenbahnen, Schifffahrtskanäle etc.) gehören hierher. Als besonders wünschenswerth wird die Einrichtung von Mustergärten in solchen Gegenden, wo für die Gartenkunst noch wenig oder nichts geschehen ist, — vor Allem aber die Anstellung eines geprüften Gartenkünstlers bei jeder Regierung bezeichnet.

Hr. Gemmel räth die Stiftung von Lokalverschönerungs-Vereinen (dergleichen übrigens schon an vielen Orten existiren) an und wünscht, dass ihnen in ihrer Gesammtheit ein vom Staate besoldeter Direktor vorgeordnet werde.

3. Bildende Künste.

Hier giebt es mannigfache Gelegenheit, die Schauplätze des öffentlichen Lebens auszuschmücken mit würdigen Denkmälern der Kunst, wozu nationale Interessen und historische Ereignisse den reichen Stoff geben. „Das köstliche Gut, eine an Grossthaten und grossen Männern reiche Geschichte zu besitzen" — sagen die Architekten der Berliner Kunst-Akademie — „müsse auch in künstlerischer Beziehung von der Staatsregierung zum Heile der Nation benutzt werden". Es soll also das Volk seine Geschichte von den ehernen und marmornen Denksäulen auf den Märkten lesen können; es ist allerdings eines wackeren Volkes würdig, sich mit den Bildern seiner hervorragenden Geister zu umgeben und stets wird ein gelungenes Denkmal der Art Gelegenheit haben, seine stille Gewalt auf die Gemüther der Beschauer auszuüben. „Ohne öffentliche Kunstthätigkeit", sagt die Akademie selbst in ihrem ersten Gutachten, „ist kein Heil für die Kunst, keines von derselben zu erwarten". — Im Uebrigen sind keine bestimmteren Vorschläge von dieser Körperschaft in Betreff der Kunstthätigkeit für monumentale Zwecke eingegangen. Worauf von ihr hauptsächlich und mit besonderem Nachdruck gedrungen wird, sind die materiellen Mittel. Die bisher immerhin bedeutende Summe — heisst es — welche zur Fortsetzung der angefangenen Arbeiten nöthig ist, genüge für die vorhandenen künstlerischen Zwecke nicht. Namentlich die Oelmalerei sei bei aller Anerkennung von dem, was dafür geschehen sei, noch nicht genug berücksichtigt. (Im Ganzen wird jährlich ein Posten von 80,000 Thlrn. allein für neue Werke der Skulptur und Malerei begehrt.)

Näher geht auf die Vorschläge für monumentale Kunstförderung ein Mitglied der Akademie, Hr. Steinbrück, ein, welcher in einem Separatvotum sich für die Ausschmückung architektonischer Räume durch Wandmalereien und einzelne grosse Oelgemälde erklärt, die zu der Bestimmung des Gebäudes in Beziehung stehen. Ornamentistisch soll auch die Skulptur hier hinzutreten, und ausserdem in der Ausführung von Monumenten und sonstigen plastischen Kunstwerken für öffentliche Plätze ihre Anwendung finden.

Ferner empfehlen noch die Ausschmückung von öffentlichen Gebäuden durch Fresken die Künstler von Königsberg.

Was vorzugsweise gewünscht zu werden scheint, ist die Anlage von National-Museen. Die „Vereinigung bildender Künstler" zu Berlin bezeichnet die Einrichtung solcher Anstalten als einen langjährigen Wunsch der Künstlerschaft. Im Einklange mit ihrem Urtheil, dass für die Oelmalerei heutiges Tages nicht genug geschehe, beantragt die Berliner Kunst-Akademie die Gründung eines National-Museums in patriotischem Sinn. Es soll dieses Museum Momente der vaterländischen Geschichte in weiterm und engern Sinne, Sitten und Gebräuche der Vor- und Mitwelt, die schönsten Gegenden und Architekturen unseres Vaterlandes dem Volke zur Anschauung bringen, seine Liebe zur Heimath wecken, erhöhen und festigen.

Das wäre also ein politisch- und cultur-historisches Museum zusammen, anders allerdings in seiner Auffassung, als die bis jetzt merkwürdigste Anstalt dieser Art, das historische Museum zu Versailles in der Schilderung des Hrn. Kugler (in seiner Vorlesung im wissenschaftl. Verein am 7. Mai 1846) erscheint. Wir führen dies an, theils um auf Derartiges, schon Bestehendes hinzuweisen, theils um die hier vorgetragene Auffassung von einer solchen Einrichtung bei uns klarer hervortreten zu sehen. „Eine künstlerische Belebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs" — sagt Hr. K. — „wie man nach der ganzen Anlage des Museums schliessen möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben, — es sind nur Bruchstücke einer solchen, nicht der etwa zufälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Prinzip nach. Die Inschrift am Eingange des Schlosses *„à toutes les gloires de la France"* — spricht dies Prinzip unumwunden aus". — „Aber" — fährt Hr. K. fort — „die Geschichte ist nicht allein gross in den Thaten des

Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschicke des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen auferbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unserer Geschichte besteigen, auch mit dem Grauen der Abgründe müssen wir uns vertraut machen." Dies giebt natürlich einen andern Gesichtspunkt für die Gründung eines deutschen historischen Museums. „Bei uns würde" — sagt Hr. K. — „dem deutschen National-Charakter entsprechend, von vorne herein auf die moralisch erhebende Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den innern Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andere Inschrift setzen müssen." —

Hr. Gemmel hält Königsberg (als Wehr der Bildung, des materiellen Besitzes und der Vaterlandsliebe Russland gegenüber) für den geeigneten Ort zu einer Nationalgalerie. Und zwar soll dieselbe in vier Perioden bis zum Jahre 1900 zu Stande kommen. Bis 1855 soll das Lokal des städtischen Museums benutzt werden, bis 1865 möchten dann 19 Zimmer des königlichen Schlosses eingeräumt sein; bis 1880 sollte die Uebersiedelung derjenigen Bilder nach Marienburg beschafft werden, die sich in unmittelbarer Beziehung zur Ordensherrschaft befinden.

Die vereinigten Künstler in Königsberg, die sich ebenfalls für die Gründung von Nationalgalerien in den grösseren Städten, als für das geeignetste Mittel zur Hebung der Kunst aussprechen, halten es nicht für unmöglich, dass die Kunstvereine sich zur Errichtung solcher Museen herbeilassen möchten, die selbst nach Auflösung des Vereins Staatseigenthum blieben. Für diesen Fall beantragen sie folgende Unterstützungen:

1. Grössere Erleichterungen im Transport durch Postfreiheit.

2. Ueberweisung von Kunstgegenständen, die für das Nationalmuseum angekauft sind, behufs der Vereinsausstellungen.

3. Ueberweisung von Kunstgegenständen behufs der Aufnahme in das Vereinsmuseum, wobei sich der Staat das Eigenthum vorbehält. —

Ausser der Errichtung von Nationalmuseen empfiehlt dieselbe Künstlerschaft noch die Anlegung von öffentlichen, allgemein zugänglichen Kupferstichsammlungen und macht darauf aufmerksam, wie sich dergleichen z. B. in Königsberg leicht herstellen liesse durch die Combination der beiden städtischen: der Hippelschen und Wallenrodtschen mit der Universitätssammlung.

Ueber die Art und Weise der Herstellung einer Nationalgalerie aus den (akademischen) Ausstellungen und über die thunliche Förderung der letzteren hat die Berliner Akademie der Künste in §. 7 ihres Entwurfs für ein neues Reglement die folgenden Vorschläge gemacht: Aus den Mitgliedern des Senats und den sämmtlichen anwesenden wirklichen Mitgliedern der Akademie werden zwei Ausschüsse gebildet, jeder aus acht Männern (5 Malern, 2 Bildhauern und 1 Kupferstecher). Der eine hat über die Vertheilung von Belohnungen, so wie eine jährlich dazu bestimmte Summe aus Staatsmitteln (20,000 Thlr.) zu einem Nationalmuseum zu verfügen; besondere Rücksichten sollen hierbei Cartons von Entwürfen erfahren, nach denen bei den Künstlern bestellt werden kann. Der andere Ausschuss soll das Amt haben, über die Zulassung von Kunstgegenständen in Bezug auf die Ausstellung zu bestimmen. (Es ist hierbei daran zu erinnern, dass die Kosten der akademischen Ausstellungen durch die aus den Eintrittsgeldern sich ergebenden Einnahmen bestritten und die Ueberschüsse dieser Einnahmen — nach dem bisherigen Gebrauche — unter die Ausstellenden vertheilt werden.)

Allgemeineres in Betreff der wünschenswerthen Pflege der werkthätigen Kunst deutet die Akademie der Künste zu Berlin noch mit den folgenden Worten an: „In gleicher Art, wie der Staat jährlich ein Bestimmtes für Künstler-Erziehung und für die Sammlungen bergiebt, soll er auch für die reif gewordene und in Existenz begriffene Kunstthätigkeit eine bestimmte Summe im Staats-Budget anerkennen und aufnehmen, ungerechnet die vereinzelten, aufwandvolleren Kunstförderungen, welche grösstentheils nur einzelnen Künstlern zu Gute kommen". Auch hält die Akademie es für zweckmässig, ein Kapital disponibel zu halten, um solche Aufträge für öffentliche Werke zu unterstützen, für welche von Gemeinden oder Privaten ein Theil des Kaufgeldes aus eignen Mitteln aufgebracht würde. — Noch von vielen anderen Seiten wird der einfache Wunsch möglichster Beschäftigung ausgesprochen, selten mit bestimmter näherer Entwickelung der Art und Weise, wie dem ausgesprochenen Verlangen zu genügen, wovon Herr Gemmel indess eine Ausnahme macht, der in folgenden Plänen vielfache Winke und Andeutungen giebt.

Als Prinzip macht Hr. G. geltend, dass die Werke hervorragender Geister allemal die Nation in ihrer Gesammtheit emportrugen. Daher soll vor allen Dingen ihnen, die eine grössere Aufgabe begehren, als für Kunstvereine zu arbeiten, der Staat das grössere Feld ihrer Arbeitsthätigkeit anweisen, denn der Staat, der in vielen Stücken, besonders in der Förderung der Wissenschaften und der Kultur, der Erbe der Kirche geworden sei, könne sich nicht ganz so nennen in Bezug auf die Kunst. — Näher giebt nun Hr. G. die bestimmten Aufgaben an, welche etwa vor der Hand zu stellen wären. So könnten die Räume der Ordensresidenz Marienburg mit Gemälden geschmückt werden, welche sich auf die Regierung des Ordens und seine Macht beziehen. Ansichten der Architekturen des Ordens sollen, in poetischer Auffassung durchgeführt, den Sinn der Beschauer bereitwilliger machen zur Erhaltung und Herstellung der Bauwerke. Man müsste dahin kommen, dass jeder Ort von dem ihn betreffenden Gemälde der Marienburger Galerie eine Copie verlangt. Bald sollen diese sich zu bedeutenden Unternehmungen in den vervielfältigenden Künsten steigern, wobei mindere Talente Beschäftigung finden. Für diese letztern findet Hr. G. auch die Stellen an den Gymnasien passend. Wohlfeilere Ausgaben der Marienburger Galerie würden entstehen; und man werde sie zuletzt auf Tellern und Schüsseln erblicken. Für diese Vereinigung der Kunst mit der Industrie schlägt Hr. G. noch vor, dass die Maurer im Winter eine Stuckornamentenanstalt einrichten sollen, damit die Façaden nicht mehr so nüchtern werden und so kahl aussehen; die Zimmerleute sollen in jener Jahreszeit Schnitzarbeit machen, Marketterie schneiden u. s. w., die Stubenmaler eine Tapetenfabrik anlegen, Wandschränke bemalen etc., die Töpfer endlich Malerei auf dem geringeren Geschirr und auf Oefen anbringen.

Auch das Copiren soll nach dem Wunsche des Hrn. G. der Staat in die Hand nehmen und organisiren, so dass untergeordnete Talente dazu verwendet werden. Hier sei die Association eines stärkeren Geistes mit einem schwächeren am Orte. Braucht der Staat eine Copie, so soll er sie bei dem Meister bestellen. Dieser wähle den Schüler, der sie machen soll. Dafür werde drei Viertel des Originalpreises gezahlt, ein Viertel bekommt der Meister für Erlaubniss und Aufsicht, ein Halb aber der Copist. Daraus entstehe, wenn das Kunstwerk beliebt sei, dem Meister fortdauernder Nutzen. Und so müssten auch die Stiche und Lithographieen unter den Augen des Meisters ausgeführt werden.

Die Anfertigung von Copieen wird noch von verschiedenen Seiten und für weitere Zwecke in Aussicht genommen: von der

Vereinigung bildender Künstler in Berlin, um dadurch, für Museen, die Vollständigkeit der Sammlungen herbeizuführen und die Sorge für mittelmässige Originale überflüssig zu machen; und von Hrn. Lilienfeld in Magdeburg, um damit die Anlage von Provinzial-Museen zu erleichtern.

Zur Pflege des Kupferstiches empfiehlt die Berliner Kunst-Akademie die Herausgabe von National-Prachtwerken und die Unterstützung vorzüglicher Meister des Faches bei selbständigen, grösseren Unternehmungen.

Von Seiten der geographischen Kupferstecher Berlins (deren Thätigkeit durch Emporkommen des geographischen Steinstiches einen, wenigstens für alle gewöhnlichen Zwecke des Faches sehr gefährlichen Rival erhalten hat) liegen zahlreiche Anträge zur Uebergabe von Beschäftigung vor. Namentlich ist von ihnen die Gründung eines topographischen Büreaus mit festangestellten Kupferstechern und mit der Veranlassung zu umfassenden Arbeiten als wünschenswerth bezeichnet. Es ist hierbei aber bemerkt worden, dass die Sorge für dies Fach, welches mit den Mitteln eines Kunsthandwerkes nur für wissenschaftliche oder äusserlich praktische Zwecke arbeitet, überhaupt von den eigentlichen Kunst-Angelegenheiten auszuscheiden sein möchte. (Fortsetzung folgt.)

Pariser Kunstausstellung von 1850—51.

(Schluss.)

Skulptur: J. M. Pollet. — Clesinger. — Fr. Jouffroy. — J. Jaley. — E. L. Lequesne. — A. Renoir. — A. Toussaint — E. Fremiet. — C. Fratin. — P. J. Mène. — Aug. Cain. — A. Ottin. — Lefuel. — Feuchère u. A.

Auf dem Salon von 1848 erschien von einem noch wenig bekannten Künstler, J. M. Pollet (eigentlich Polletti, einem Italiener), das Gypsmodell einer schwebenden Gestalt, die er „eine Stunde der Nacht" benannte. Den Körper vorwärts gewandt, das rechte Bein über das linke geschlagen, ein langes Gewand von der rechten Hüfte zurückgehalten und bis nach unten wallend, die Augen vom Schlummer geschlossen, und über den rückwärts gelehnten Kopf die Hände zusammengelegt, denen Mohn und Rosen entfallen: so schien die jugendliche Gestalt sanft durch die Lüfte zu schweben, wie der Abendstern, der über ihrem Scheitel erglänzte. Man bewunderte an diesem Modell besonders das Jungfräuliche der noch nicht zur vollen Reife gediehenen Form, die vortreffliche Modellirung des schlanken Körpers und die glückliche Bewegung der ätherischen Gestalt. Vor allem aber gewannen das Poetische des Gedankens und das zart Elegische der Auffassung dem jungen Künstler Freunde, und der Name Pollet war bald in Aller Mund. Es war, mit einem Worte, ein glücklicher Wurf. Der Minister des Innern beauftragte den Künstler, das Modell auszuführen und diese Ausführung ist denn auch im Aeusserlichen vortrefflich gelungen. Nur hat P., in dem Marmorbild, wie es auf dem Salon von 1850—51 erschien, für gut befunden, den Formen etwas mehr Fülle zu geben. Ausserdem aber hat er sich durch die materiellen Bedingungen der Ausführung genöthigt gesehen, nicht nur die Neigung nach vorn etwas zu mässigen — was, in Verbindung mit den volleren Formen, das Leichtschwebende der Gestalt vermindert — sondern auch, was am meisten zu bedauern ist, eine Gruppe von zwei spielenden Genien an der Basis anzubringen, wodurch der Eindruck des Einsamen, des Abgeschiedenen und Lautlosen, der zur Wirkung des Ganzen nicht wenig beitrug, wesentlich beeinträchtigt wird. — Pollet hat ausserdem noch ein Portrait und die „Büste einer Bacchantin" ausgestellt. In diesem letzteren Werke, das von der Beweglichkeit seines Talentes zeugt, hat sich P. als ächter Schüler Bouchardon's und Cladion's ausgewiesen. Nicht aus Naxos kommt diese Bacchantin, nicht aus dem Gefolge des thyrsusschwingenden Gottes, sondern geraden Weges aus dem Boudoir einer Pompadour oder Dubarry. Es lässt sich kein Züfchen denken mit schalkhafteren Augen, herzigerem Munde und reizenderem Stumpfnäschen. Die zierliche Wendung des Halses vollendet das Ganze, und es fehlt diesem Bilde zarter Sinnlichkeit nicht einmal der Zauber des Natürlichen und Unbewussten. Ausser diesen Eigenschaften, die ihn über Clesinger erheben, hat P. vor ihm auch noch die Schärfe in Bezeichnung der Formen voraus, und kaum giebt er ihm nach in der reichen und lebensvollen Behandlung des Stoffes.

Seit 1843 in Paris, zumeist mit Portraitbüsten beschäftigt, trat A. J. Clesinger, aus Besançon, durch seine „von einer Schlange gestochenen Frau" auf dem Salon von 1847, und durch die „Bacchantin" 1848, mit Einemmale in die Reihe der allgemein genannten und berühmten Künstler ein. Freilich hatte an dem Aufsehen, das diese beiden Werke machten, die Kunst nur die geringere Hälfte des Antheils; und der Moralist wie der besonnene Kritiker sahen mit Bedauern in diesen, im bacchantischen Taumel der Lust sich wälzenden Fleischmassen, die Herabwürdigung der Himmelsgabe Kunst, und die absolute Entthronung des Geistes. In der That war die freche Lüsternheit der Zeit des Regenten und Ludwig XV. nicht weiter gegangen; so wie zu keiner Zeit die Gewandtheit in der Behandlung des Marmors, der wie eine weiche Masse dem leisesten Druck des Fingers nachzugeben schien, der Zurschaustellung des üppig schwellenden Fleisches mehr verführerischen Reiz geliehen hatte. Es ist demnach schwer zu begreifen, was die Verwaltung der schönen Künste zu der Bestellung bewogen haben mag, welcher wir eine grosse Gruppe aus Sandstein, eine „Pietà" vorstellend, von Cl. verdanken, die auf dem diesjährigen Salon erschienen. Es wäre unnütz, bei diesem, wie zu erwarten stand, im Wesentlichen ganz verfehlten Werk, welches der Künstler seiner Schwiegermutter, Mme George Sand, gewidmet hat, länger zu verweilen. — Der Natur seines Talentes weit angemessener und durch die weiche und kokette Behandlung des schönen Marmors besonders anziehend sind, unter andern, zwei Büsten der Mlle Rachel, die eine in der tragischen Rolle der Phaedra, die andere, wie die Künstlerin im „lesbischen Sperling" auftritt.

Fr. Jouffroy, dessen berühmtestes Werk „das junge Mädchen, einer Statue der Venus ihr erstes Geheimniss anvertrauend", von 1839, sich im Museum des Luxembourg befindet, hat dies Jahr, ausser drei Büsten, eine Marmorfigur, „Erigone", eingesandt, die sich, in halb liegender Stellung, an einen Weinstock anlehnt und verlangensvoll die Hände nach den Trauben ausstreckt, deren Gestalt der Gott des Weines selber angenommen, um sich ihr zu nahen. Die Umrisse sind von weicher Rundung, die Stellung ist glücklich und die Bewegung voll Anmuth.

Von grosser Zartheit in der Auffassung ist J. Jaley's „junges Mädchen". Das schwermüthig Sinnende ist in den Zügen des schönen Antlitzes und in der Bewegung der rechten Hand, auf die das Kinn gestützt ist, glücklich ausgedrückt. Die Behandlung aber, besonders der Haare, ist skizzenhaft.

E. L. Lequesne hat ein überlebensgrosses Gypsmodell eines „tanzenden Faunes" ausgestellt, bestimmt in Bronze gegossen zu werden, und hat damit den lebhaftesten Beifall geerntet. Mit dem Ausdruck der ausgelassensten Lustigkeit, das rechte Bein ausgestreckt, steht er mit dem linken Fuss auf einem gefüllten Weinschlauch, neben dem Trauben, Tamburin und Thyrsus liegen. Der Künstler hat seinem Faun unbedenklich die derben Formen des barberinischen und auch sei-

nen Kopf gegeben, und hat nicht mit Unrecht für eine der Kunst würdige Aufgabe erachtet, den trunkenen Schläfer zu wecken, oder vielmehr ihn in dem Augenblicke darzustellen, ehe das Uebermaass des genossenen Mostes ihm die Besinnung geraubt. Man versichert, dass in der Sitzung der Schiedsrichter für die zu ertheilenden Belohnungen sehr ernstlich die Rede davon gewesen, diesem Werke die Ehrenmedaille von 4000 Fr. Werth zuzuerkennen, welche ein Anrecht giebt auf die alljährliche Ausbezahlung dieser Summe, so lange nicht ein anderer Künstler dieselbe Auszeichnung verdient hat. Noch befindet sich aber J. Cavelier für die im Jahre 1849 ausgestellte Marmorstatue einer „Penelope" im Besitz dieser Ehrenmedaille.

Alex. Renoir hat, nach einem 1848 ausgestellten Gypsmodell, einen „Horaz, als Kind" in Marmor ausgeführt. Die Worte des Dichters, in der 4. Ode des III. Buches:

Me fabulosae, Vulture in Appulo,
Altricis extra limen Apuliae,
Ludo fatigatumque somno
Fronde nova puerum palumbes
Texere; — —[1])

sind diesem Werke zu Grunde gelegt. Der in anmuthiger Stellung schlummernde Knabe, dessen schlanke Formen von untadelhafter Zeichnung an die reizende Bildung des Apollino erinnern, mit den Tauben, die ihm Lorbeerzweige zutragen, ist ein poetisches Gebilde, darüber ein Hauch der heitern antiken Weltanschauung ausgegossen.

Noch bemerkte man zwei Bronzestatuen eines „Indianers" und einer „Indianerin", zu Fackelträgern bestimmt, von A. Toussaint. Besonders der männliche Körper zeichnete sich durch treffliche Modellirung aus.

Einer grossen Popularität erfreute sich die kolossale Gypsgruppe eines „verwundeten Bären", der, seine letzte Kraft zusammenraffend, sich aufrichtet und seinen Verfolger umklammernd, ihm den Rücken jämmerlich zerfleischt. Von demselben Künstler, E. Fremiet, waren noch mehrere ausgezeichnete Thierstudien, besonders Hunde und Katzen, in Bronze und Gyps, zu sehen.

Auch ein bronzenes „Vollblutpferd" von C. Fratin müssen wir erwähnen; so wie die Jagdgruppen aus Bronze und aus Wachs von P. J. Mène, und endlich die eigenthümlichen, zarten Bronzegüsse (unter Glas und Rahmen ausgestellt) von Aug. Cain. Eine „Liebesscene" fällt unter zwei Sperlingen vor, die sich die Augen auskratzen. Sehr zierlich sind auch die Schwalben, von Epheulaub umgeben, mit Schnecken und Eidechsen.

Einen passenden Uebergang zur Architektur — wenn wir die Absicht hätten, der Erzeugnisse dieser Kunst auch nur mit einem Worte Erwähnung zu thun — würde der von A. Ottin und Lefuel ausgeführte Prachtkamin aus weissem Marmor bilden, welcher durch glückliche Verhältnisse und durch reichen bildnerischen Schmuck sich auszeichnet, ausserdem aber merkwürdig ist als die erste künstlerische Verkörperung der phaansterischen Lehre. Die Büste des Gründers dieser religiös-socialistischen Sekte, Charles Fourier, krönt das Ganze, und Basreliefs, die auf Kindererziehung, Arbeit, „Ruhe in der Arbeit" u. s. w. Bezug haben, sind an der Attika und an andern Theilen des Kamins angebracht. Dieses Monument ist von einem begüterten Anhänger der neuen Lehre bestellt worden und zur Ausschmückung eines Palastes in Florenz bestimmt. —

1) Als ich der Heimath fern, der Apulischen,
Auf Volturs Höhen, müde vom Knabenspiel,
Entschlummert, deckten Wunder-Tauben
Ueber den Schläfer des Frühlings Blüthen.

Manches der Erwähnung Werthe, manches ganz oder zum Theil Gelungene haben wir in dieser flüchtigen Rundschau übergehen müssen, wie nicht anders zu erwarten. Die Aufzählung noch einiger Namen, mit Andeutung ihrer Leistungen mag dafür entschädigen: Feuchère, ein Künstler des ersten Ranges, („die Erde von den Titanen getragen", getriebene Arbeit); A. Préault (bronzenes Crucifix von grossem Charakter); Bosio, Soitoux und Roguet (drei verschiedene Standbilder der Republik); T. A. Etex (Nyzzia); Millet (Narcissus); Loison (Hero); Marcellin (Cyparisons); Graf A. d'Orsey, der berühmte Gesetzgeber der fashionablen Welt, (Portraitbüsten des Präsidenten Louis Napoléon, der Lady Blessington und Lamartine's); endlich Oudiné und Borrel als Medaillen- und Stempelschneider.

Nach dieser Uebersicht der Leistungen auf dem Gebiete der beiden Schwesterkünste, blieben zur Besprechung noch: Baukunst, Kupferstecherei und Steindruck übrig. Da wir aber befürchten müssen, den uns angewiesenen Raum schon längst überschritten und Geduld und Aufmerksamkeit der Leser erschöpft zu haben; eine Anhäufung von Namen aber unserer Absicht sehr unvollkommen entsprechen würde, so ziehen wir es vor, diesen Bericht über die neueste Pariser Kunstausstellung für unvollständig zu erklären, und schliessen mit dem Wunsche, es möge dieses der gegründetste und schwerste Vorwurf sein, den die geneigten Leser unserer Arbeit zu machen haben. *ott.*

Kunstliteratur.

Handbuch der Griechischen Numismatik. Unter Zugrundelegung von Akerman's Manual bearbeitet von A. C. E. v. Werlhof, Königl. Hannöverschem Justizrathe. Nebst 5 lithogr. Tafeln mit Münztypen und Alphabeten, und 22 in den Text eingedruckten Münzabbildungen in Holzschnitt. Hannover, Hahnsche Hofbuchhandlung. 1850. 8vo 280 S.

Es kann befremdend erscheinen, dass bisher von den vielen Forschern auf dem Felde der antiken und besonders der Griechischen Münzkunde, welche doch von hoher Wichtigkeit für die Kunstgeschichte ist, noch keiner es versucht hat, den allerdings zu grossem Umfange angewachsenen Stoff einer ausgedehnteren Theilnahme in weiteren, nicht streng numismatischen Kreisen von Kunst und Alterthumsfreunden zugänglich zu machen. Dieser Aufgabe hat sich der als eifriger Münzliebhaber rühmlichst bekannte Herr Verfasser des oben bezeichneten Werkes, unter Benutzung und wie er selbst es ausspricht, theilweiser Uebersetzung des numismatic manual von J. Y. Akerman mit anerkennenswerthem Erfolge unterzogen.

Ihrem Zwecke, den noch Unkundigen in die antike Numismatik einzuführen entsprechend, beginnt die bezeichnete Schrift, ehe sie sich zu dem besonderen, von den Griechischen Münzen allein handelnden Theile wendet, in dem ersten allgemeinen Theile mit einer Uebersicht dessen, was für die gesammte alte Münzkunde zu wissen nöthig ist, handelt hier in der Kürze von der Wichtigkeit dieser Wissenschaft, von den Münzsammlungen, welche den Stoff für dieselbe liefern, von der Literatur, dem Alter der Münzen, den Grenzen, welche der alten Numismatik in örtlicher Beziehung gesteckt sind, von dem Münzrecht, und endlich von dem Metall und der Form der Münzen, kurz also von etwa denselben Gegenständen, welche auch Eckhel in den prolegomenis zu seiner doctr. numor. vett. bespricht. — Der zweite oder besondere Theil, welcher sich lediglich mit den

Griechischen Münzen, d. h. allen antiken, mit Ausschluss der Römischen, beschäftigt, beginnt gleichfalls mit einem allgemeinen Theil, in welchem ebenso diejenigen Punkte berührt werden, welche für alle Klassen Griechischer Münzen von gleicher Bedeutung sind, als Name und Werth derselben, die auf ihnen angemerkten Völkerbündnisse, Titel der Fürsten und Städte, öffentlichen Spiele u. s. w. Hier findet sich auch ein in den älteren Büchern fast ganz fehlender Titel über die Griechischen Stempelschneider, beruhend im Wesentlichen auf den Forschungen Raoul-Rochette's, der in vielen auf Grossgriechischen und Sicilischen Münzen vorkommenden Eigennamen, welche man bis dahin auf Beamte bezogen hatte, Künstlernamen erkannte, weil dieselben in auffallend versteckter Weise angebracht, oder mit besonders kleinen Buchstaben ausgedrückt sind, eine Entdeckung, welche die interessante Thatsache ans Licht bringt, dass oft ein und derselbe Künstler die Stempel für die Münzen verschiedener Städte gearbeitet hat, welche dann auch diese gemeinsame Entstehung durch eine unverkennbare Gleichheit des Kunststyles auf das Deutlichste bestätigen. Es beweist auch diese Entdeckung ferner, dass diese Stempelschneider, denen man bis dahin die Herstellung bedeutenderer Kunstwerke als ihren eigentlichen Beruf zuschrieb, es wohl der Mühe werth erachteten, ihren Namen als Stempelschneider der Mit- und Nachwelt zu überliefern, in sehr begründetem Künstlerstolze, da die in Rede stehenden Münzen fast ohne Ausnahme zu den Meisterwerken der alten Stempelschneidekunst zu zählen sind.

Von hauptsächlichem Werthe für den Sammler ist der besondere Theil dieses Abschnitts. Er enthält nach der als zweckmässig allgemein angenommenen Eckhelschen Anordnung eine Aufzählung aller Völker, Städte und Fürsten, denen man mit grösserer oder geringerer Sicherheit Münzen zuschreibt, zugleich mit einer Angabe des Metalls, in welchem dieselben bekannt sind, und des Grades ihrer Seltenheit. Hier nimmt man, besonders wenn man einen Blick auf die Reihe der Bosporanischen, Parthischen und Indobaktrischen Könige wirft, die grossen Fortschritte, welche die Wissenschaft in den letzten Jahrzehnten gemacht hat, auf eine recht in die Augen fallende Weise wahr, und der Unkundige wird staunen, wenn ihm in dieser Aufzählung eine Ahnung des vorhandenen überreichen Stoffes wird wenn er lernt, wie oft die unbedeutendsten Städte, deren mehre von keinem Schriftsteller erwähnt werden, uns ganze Münzreihen hinterlassen haben, wie ferner beispielsweise aus einer einzigen Provinz von mässiger Ausdehnung, dem jetzt in tiefe Barbarei versunkenen Phrygien, Münzen von drei und funfzig verschiedenen Städten auf uns gekommen sind. Einen ähnlichen Reichthum haben die angrenzenden Landschaften Lydien und Lycien, das jetzt eben die interessanteste numismatische und archäologische Ausbeute liefert, aufzuweisen. Dass sich aber diesem Abschnitte, troz der grossen Anzahl von münzenden Städten, Völkern und Fürsten, die hier genannt sind, dennoch einige Ergänzungen beifügen lassen, das wird Niemand als einen wesentlichen Mangel ansehen, der da weiss, wie so vielfältig kleinere numismatische Aufsätze in grosse schwer zugängliche, oft ganz fremdartigen Zwecken gewidmete Werke und Zeitschriften übergehen, in denen sie sich der Beachtung fast entziehen. Wir vermissen bei flüchtiger Durchsicht: Scilurus rex Scyth., Lemnos Insula, Larissa Cremaste und Melitaea Thess., Anticyra Phoc., Haliartus Boeot., Orthia und Pisa Elid., Titiopolis Pisid. und Baluno rex Bact.

Zur Erläuterung sind fünf Tafeln beigegeben, welche eine Zusammenstellung der morgen- und abendländischen Schriftzeichen, wie sie auf den in die Klasse der Griechischen gerechneten Münzen vorkommen, sowie eine Anzahl besonders wichtiger auf diesen Münzen angebrachter Darstellungen enthalten. Auch sind einige (22) Münzen in guten Holzschnitten in den Text eingedruckt, und wäre allerdings, da das Interesse an den Münzen durch Anschauung am Besten belebt wird, deren Vermehrung zu wünschen gewesen, wogegen die durch eine Maschine dargestellten Münzabbildungen auf dem Titelblatt, da sie völlig undeutlich sind, entbehrt werden könnten. Wir müssen hiernach in dem besprochenen, von der durch ähnliche Unternehmungen bekannten Verlagshandlung gut ausgestatteten Werke einen dankenswerthen Versuch, für diese kleinsten, aber dauerhaftesten und höchst ausgiebigen Denkmäler alter Kunst eine regere und umfassendere Theilnahme zu erwecken, anerkennen. Möge dem Herrn Verfasser seine Mühe durch Erreichung dieses Zweckes gelohnt werden! **Dannenberg.**

Steindruckwerk.

Das Herzogthum Salzburg und seine Angränzungen, als: Salzkammergut, Berchtesgaden und nordöstliches Tirol; enthaltend: 90 landschaftliche Darstellungen in Lithographie mit Tondruck, 40 archäologische Blätter, aus dem Bereiche der Kunst des Mittelalters gesammelt, in Steinstich mit Tondruck, 36 Blätter von Trachten alter und neuer Zeit, auf Stein mit Farbendruck. — Nach Originalzeichnungen von Georg Petzolt in Salzburg und auf Stein ausgeführt von L. Rottmann und C. Herwegen in München. Mit Text. Salzburg, Schön und Neumüller. Pr.: in elegantem Albumband gebunden mit Titel 90 Fl., ungebunden 84 Fl. [1])

Die Kunsthandlung von Schön und Neumüller in Salzburg hat nach Zeichnungen und Anordnung des Malers Pezolt die Herausgabe von den eben erwähnten 166 lithographischen Blättern aus dem Bereiche der landschaftlichen Natur, der Kunst und Volksgebräuche, unter Widmung an Seine Kaiserliche Hoheit den Erzherzog Johann von Oesterreich, bereits vor 5 Jahren unternommen und einstweilen für abgeschlossen erklärt.

Der erste Theil dieses Prachtwerkes führt uns 70 von Leopold Rottmann in München und 20 von L. Libay in Wien lithographirte Blätter nach Zeichnungen Pezolt's, theils Landschaften, theils Prospekte der Stadt Salzburg, dem Kronlande und dem benachbarten bayrischen Berchtesgaden, dem nordöstlichen Tirol und dem Salzkammergute vor. Mit treuer malerischer Auffassung finden wir darin Salzburgs schöne Plätze, Brunnen und Monumente, seine bezaubernde Umgebung, sowohl gegen das Flachland und gegen das Hochgebirg. Wir finden Darstellungen von riesenhaften Höhlen und Klammen; wir sehen Hallein, das niedliche Städtchen der alten Halloren; die anmuthigen Kaskaden von Golling; die Schluchten an den Oeffnungen (Oefen) der Salza; den historisch und durch Naturschönheit berühmten Pass Burg; die mittelalterliche Festung Werfen; Radstadt mit der Tauernkette; Bischofshofen mit dem Tännengebirg; das Schloss der Goldegger; den Wasserfall zu Lend; Hofgastein; Wildbad mit seinem tobenden Wassersturz; den riesigen Ankogl; den Pothartsee; das Naasfeld; den Grossglockner mit der Pasterze; das Wiesbachhorn; die Ferleiten; den Venediger mit seinen ausgedehnten Gletschern; den Wasserfall von Kriml; die wilde Gerlos; den Windisch-Matreyer Tauern; den Zellersee mit dem Hochtenn und Kitzsteinhorn; das steinerne Meer; Berchtesgaden mit dem Watzmanne; den Königs-Ober- und Ramsauer-Hin-

1) Auf Verlangen giebt die Verlagshandlung nicht nur allein jeden Theil, sondern auch jedes einzelne Blatt dieses Werkes, mit und ohne Text, separat.

ter-See; den Piller See mit dem Flachhorn; das wilde Kaisergebirg; den Walchsee; den Chiemsee; die Neubauten an der Saline zu Reichenhall; den Waller- und Matt-See; den Traunfall; den Schafberg mit dem Grottensee; Mondsee; den Atter- oder Kammer-See; Gmunden; den Traunstein; Ischl; den Hallstädter See; den Gosauser mit dem Dachsteine; den Aber- und Fuschl-See und andere mehrere beliebte Punkte dieses wonnigen Landes. Die Lithographien in sehr klarem und milden Tondrucke ausgeführt, sind von einer guten, oft malerischen Wirkung und zeugen von einer entschiedenen und geläufigen Hand. Die Standpunkte des Zeichners sind sehr glücklich gewählt und beurkunden eine poetische Auffassung.

Der zweite Theil, einstweilen aus 40 Blättern bestehend, ist ebenfalls nach Pezolts Zeichnung von C. Herwegen in München auf Stein gravirt. Dieser Theil enthält Gegenstände aus dem Bereiche der mittelalterlichen Kunst, von denen die meisten noch niemals veröffentlicht wurden, und somit für Geschichte und Kunst höchst willkommene Belege bieten. Von vorzüglichem Interesse sind: Plan und Aufriss des Salzburger Münster zur Zeit Kaiser Heinrich II.; ein Aufriss der Abteikirche St. Peter von 1131; kirchliche Geräthschaften aus der Schatzkammer dieser alten Abtei; aus dem Domschatze und aus dem Kloster am Nonnberge; verschiedene Details aus dem Inneren der Nonnbergerkirche (1460), worunter besonders sich der Aufriss der Stirnseite des Nonnenchores und die schöne Glasmalerei hinter dem Hochaltare auszeichnet; ferner die Margarethenkirche auf dem Friedhofe von St. Peter; die erst kürzlich unter Pezolts Leitung hergestellten germanischen „Fürstenzimmer" auf der Feste Hohen-Salzburg, das Monument des Erzbischofs Keutschach alldort; die Aussenseite der Franziskanerkirche; verschiedene Basreliefs aus Privathäusern; Numismatisches aus dem Museum Carolino-Augusteum; so wie auch Beiträge zur Siegelkunde aus dem Consistorial-Archiv; verschiedene Kirchengeräthe aus Tittmoning und Mühldorf; ein Flügelaltar und Sakramentshäuschen aus Gampern; ein byzantinisches Reliquarium aus Mauterndorf; das Schloss Friedach, wie es noch 1601 bestand, und Eva, ein Temperabild von Hans Mielig, einem Salzburger Maler.

Beim Beginne dieses Werkes waren noch andere 50 Darstellungen als zweite Abtheilung des zweiten Theiles im Programme angeführt. Die Wirren der Jahre 1848 und 49 haben auf das kostspielige Unternehmen hemmend eingewirkt, jedoch wird jetzt, in hoffnungsvollerer Zeit, dem ersten Vorsatz getreu, das Aufgeschobene eingeholt werden, demnach den Freunden der Kunst und des Alterthums noch eine reichhaltige Ausbeute von herrlichen Schätzen in Aussicht gestellt ist. Nur die vorzüglichsten seien hier angedeutet, als: das Innere der Franziskanerkirche; ein mit Basreliefs gesticktes Messkleid aus der Schatzkammer zu St. Peter; byzantinische Miniaturen und Initialen aus einem Breviarium vom Jahre 1000, aus der Bibliothek genannten Klosters; der alte Kreuzgang dieses Klosters; prachtvolle Pettschafte aus dem 11. und 12. Jahrhundert, ein bronzenes Kruzifix aus dem 7. Jahrhundert und ein Bischofsstuhl (1480) aus dem Museum Carolino-Augusteum; die Keutschachsche Hauskapelle auf Hohen-Salzburg; vier Tempera-Malereien, zweifelsohne von der Hand des berühmten Malers Zeitblom, in der Kirche zu Grossgmain; der alte Kreuzgang zu St. Zeno bei Reichenhall; der zartgeschnitzte Flügelaltar zu Nonn, am Fusse des Stauffens, welcher die Reiterstatue des h. Georg, würdig der Hand eines Peter Vischer, zeigt; die Kirche zu Zell am See; die Leonhartskirche zu Kundl, mit reichem Masswerk; die originelle Kirche zu Schwaz; Basreliefs zu Stuhlfelden; eine Monstranz zu Taxenbach; die beiden Kirchen zu Bischofshofen; die Leonhartskirche zu Tamsweg, mit ihrer sinnigen Glasmalerei und einer prachtvollen grossen Monstranz vom J. 1486; die Kirche zu Muxau; Statuen zu St. Peter; die Kirche von Gurk, von Lavant, St. Paul, Seckau, Sachsenburg, Drauburg, Windisch-Matrey und anderer, früher mit dem Salzburg'schen Stuhle einverleibten Kirchen von vorzüglicher Architektur. Ferner der grosse Flügelaltar zu St. Wolfgang am Abersee; das Sakristeiportal zu Mondsee; der Flügelaltar zu Gobertsheim; der Altar zu Scheffau im Lammerthale u. a. m.

Der dritte Theil des Werkes besteht aus 36 Blättern nach Pezolts Zeichnungen in Farbendruck durch Leopold Rottmann sehr brillant ausgeführt. Hier findet man die auf Salzburg und Umgebung bezüglichen Kostüme der Vorzeit und Gegenwart. Ein geschichtlicher Beleg meist nach Portraiten notorischer Personen gesammelt. Diese Darstellungen gehen bis in das 13. Jahrhundert zurück. Vor allen dürfen als hervorragend angeführt werden: Gudula Prilstein, eine Domfrau aus Salzburg; Erzbischof Friedrich III aus dem Hause Leibnitz im Kriegskleide, sicherlich eine Erinnerung an die für Salzburg so unglückliche Schlacht von Mühldorf; Erasmus Weltmoser und dessen Frau, der reiche Gewerker des Gasteinerthales; Gottlieb Weissprinch im Pilgerkleide; eine Grimming von Ramingstein im Brautanzuge; Mathias Stökl, Anführer im Salzburg'schen Bauernkrieg; Ritter aus dem Geschlechte der Thanhauser und Haunsberger; Doktor Joh. Staupitz, Abt von St. Peter und Luther's Freund; Johann Erlich aus dem Pongau, das Haupt der Sekte der „Salzlecker"; Kaspar Spertner, Anführer der siegreichen Brixenthaler gegen die anrückenden Schweden; Solari, der Architekt des gegenwärtigen Domes zu Salzburg; Perner, Werkmeister. Dann folgen Trachten der Gegenwart, als: Gemsjäger, Aelpler, Gasteiner, Inviertler, Berchtesgadner, Ischler, Hallstädter, Pongauer, Pinzgauer u. s. w.

Zu diesem umfassenden Werke hat der Conventuale aus dem Kloster St. Peter, P. Joannes Gries, einen gründlichen Commentar geliefert, wozu ihm das reiche Archiv und die Bibliothek seines Klosters das gehaltvollste Material lieferte.

Wir können das höchstverdienstliche und so ungemein tüchtig und ansprechend ausgeführte Unternehmen unsern Lesern mit vollstem Rechte empfehlen. **F. A.**

Zeitung.

✝ **Berlin**, im Sept. Vor Kurzem verweilte hier auf seiner Durchreise nach Brüssel zur grossen Ausstellung daselbst Julius Hübner aus Dresden. Er gab Kunstfreunden Gelegenheit, nicht bloss seine sehr reichen und vollständigen Mappen von Entwürfen und Zeichnungen zu sehen, sondern hatte auch 3 Oelbilder ausgestellt, von denen das eine, eine Magdalene, ein sehr ausdrucksvoller und gediegen gemalter Kopf, jetzt im Lokale des Kunst-Vereins zu sehen ist. Ein zweites Werk war eine Art Familienaltar, welches der Künstler für die Gattin des in den Maiunruhen gefallenen Leipziger Bürgers A. Gontard ausgeführt hat. Das Hauptbild zeigte den Portraitkopf desselben im Tode auf einem weissen Kissen ruhend. Ein milder, freundlicher Ausdruck liegt auf den blassen Zügen. Zu beiden Seiten auf den innern Flügeln des verschliessbaren Familienheiligthums sind zwei sehr liebliche Engelknaben gemalt, der eine mit trauernd gesenktem, der andere mit zuversichtlich gehobenem Blicke. Sie halten Spruchbänder mit dem Namen u. s. w. des Gestorbenen. Unten sind passende Bibelsprüche angebracht. Der Maler hat es verstanden, durch diese freundlich schönen Todtenwächter, so wie durch die mildeste Behandlung der Hauptaufgabe ein Kunstwerk zu schaffen, welches in jedem Beschauer

die Stimmung stiller Feier und Theilnahme hervorruft. Die Aussenseite der Flügel sind mit zwei Bildern geschmückt, die den Abschied eines Reitersmanns von Frau und Kind und seinen Tod auf dem Schlachtfelde darstellen. Schon vor Jahren hatte der Verstorbene gegen den Künstler den Wunsch geäussert, das Hauffsche Lied:

Morgenroth, Morgenroth,
Leuchtest mir zu frühem Tod etc.

von seiner Hand illustrirt zu sehen. Dass sich nun die Worte des Liedes so traurig an dem im blühenden Mannesalter Gestandenen erfüllt haben, hat Hübnern Veranlassung gegeben, die einst gewünschte Ausführung des bekannten Liedes in Bildern für dies Denkmal zu wählen. — Ein drittes kleineres Bild stellte den Zauberer Atlante aus Ariost's rasendem Roland in seiner Behausung dar, wie er dem kleinen Rogiero das Horoscop stellt.

Auch Prof. Begas ist zur Ausstellung und zum Künstlerfeste nach Brüssel gegangen. Kaulbach hat uns so eben verlassen und ist wieder nach München zurückgekehrt. Neben seinen grösseren Arbeiten dort, wird ihn demnächst eine Illustration der dramatischen Werke Shakespeare's beschäftigen, welche hier in der Nikolai'schen Buchhandlung erscheinen soll. Wir werden mit Nächstem unsern Lesern einen Bericht über die diesjährigen Arbeiten des Meisters im hiesigen Museum geben.

Düsseldorf. Nachdem Prof. Ernst Deger mit der im Laufe dieses Sommers erfolgten Vollendung des grossen Freskogemäldes „die Geburt Christi" die in der St. Apollinariskirche bei Remagen ihm gestellte Aufgabe auf das rühmlichste gelöst hat, ist er sofort von da nach Burg Stolzenfels abgegangen, um die Wandmalereien in der Schloss-Capelle in Angriff zu nehmen. (Corr. Bl.)

Königsberg, Septbr. Dem Bildhauer Prof. Kiss ist das Ehrenbürgerrecht hiesiger Stadt verliehen worden.

London. Dem Athenaeum zufolge, werde aus den Ueberschüssen der Eintrittspreise zu der Gewerbe-Ausstellung ein Industrie-Museum und ein Gewerbe-Conservatorium errichtet und daneben eine Zeichnenschule, Gemäldegalerie, botanische, zoologische, entomologische und Alterthums-Sammlungen begründet werden. Vom 1. Mai bis zum 31. August hatten 4 Mill. 205,509 Personen die Ausstellung besucht.

Athen. Durch gütige Vermittelung Sr. Exc. des Hrn. Alex. v. Humboldt in den Stand gesetzt, können wir unsern geehrten Lesern die wichtige Nachricht von der Entdeckung des alten classischen Buleutärions (*βουλευτήριον*), des Rathes der Fünfhundert, mittheilen. Es sind, bei der Auffindung, über 100 Inschriften, Säulen, Statuen, Fundamente entdeckt worden, die es ausser Zweifel setzen, dass der Ort der angegebene sei; und doch ist man kaum mehr, als vier Fuss tief gekommen. Die Ausgrabung hat durch die Expropriation einiger kleiner Häuser einen Aufenthalt erlitten, welcher jedoch bald gehoben sein wird. Offenbar ist diess die bedeutendste archäologische Entdeckung der neueren Zeit, durch deren Förderung der k. Leibarzt und Ober-Medicinalrath Dr. B. Röser sich den grossen Dank der Alterthumsfreunde erworben hat. (B. N.)

Novitätenschau.

Mémoires de la société impériale d'archéologie de St. Pétersbourg. Publiés etc. par B. de Koehne. XIV. (Vol. V, No. 2) avec pl. V—XIII, XV et XX. Accompagnés du Bulletin des séances XXXVI—XLV. St. Pétersbourg. 1851. — B. v. Köhne: Brief an die Gräfin Laval über zwei bemalte Vasen ihres Museums (mit Abbildung). — Sabatier: Eine Goldmünze von Rhescuporis II und Tiberius. — Prinz S. Dolgoruky: Unedirte russische Münzen aus seiner Sammlung. — Brief an den Staatsrath von Frähn über die unedirten Exemplare orientalischer Medaillen in der F. Soret'schen Sammlung. (Fortsetzung.) — W. Grigorieff: Über die im Jahre 1849 in den Ruinen von Sarai aufgefundenen indischen Goldmünzen. — F. A. Vossberg: Der Münzfund von Gardelegen. Dieser Fund wurde im J. 1848 gemacht. Er enthielt grösstentheils Münzen von den münzvereinigten Hansestädten Hamburg, Lüneburg, Lübeck, Rostock und Wismar. Die in grosser Anzahl dabei vorhanden gewesenen Hohlpfennige verweis't der Verf. nach Mecklenburg und nennt als Prägorte Güstrow, Parchim oder Wismar. — B. v. Köhne: Der Fund von Tureff, (Dorf im Kostenschen Kreise des Grossherzogthums Posen) im Jahre 1846. Enthielt ausser einer Münze von Paris, zwei normannischen und drei byzantinischen nur Münzen aus den deutschen Provinzen Lothringen, Schwaben und Bayern. — A. Bytschkoff: Ueber ein silbernes Trinkgefäss des Tschernigowschen Fürsten Wladimir Davidowitsch, aus dem XII. Jahrh. — Sphragistisches. — Miscellen: A. die Sabatier'sche Münzsammlung in St. Petersburg. B. Münzsammlungen in Genf. C. Türkische Medaille für russische Offiziere und Soldaten. D. Zur Portugiesischen Münzkunde. E. Münzfunde in den Ostsee-Provinzen. F. Münzfund zu Jena. Spanische Münze mit arabischer Schrift. G. Russisches Münzkabinet in Weimar. H. Mory d'Elvange. J. Unedirte Münze von Andros. K. Lenôtre et Louis XIV. L. Münzfälscher.

Kunstvereine.

Notizen über Kunstwerke, deren Kosten ganz oder zum Theil aus dem öffentlichen Fonds des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen in Düsseldorf bestritten werden.

Kehren ist mit der Vollendung eines Altarbildes beschäftigt, das „Christus und die zwei Jünger zu Emaus" darstellt, und welches demselben vom Kunstverein in Folge der am 9. December 1850 ausgeschriebenen Concurrenz für die kathol. Kirche zu Glottau bei Gutstadt in Ostpreussen aufgetragen wurde. Es soll bis 31. November d. J. abgeliefert werden. Der zweite Preis war dem Maler Ittenbach zuerkannt worden.

Die Kunstausstellung
in **Brüssel** dauert vom 15. Aug. bis zum 31. Octbr.
in **München** vom 25. Aug. bis zum 25. Octbr.
in **Cassel** vom 1. bis zum 30. Septbr.
in **Leipzig** vom 15. Septbr. bis zum 17. Octbr.
in **Freiburg** im Breisgau vom 24. Septbr. bis zum 19. Octbr.

Ausser der schon länger bestehenden permanenten Kunstausstellung bei Hrn. Eduard Schulte in Düsseldorf ist auch eine solche seit dem Mai dieses Jahres in Elberfeld eröffnet worden.

(Der heutigen Nummer liegt der Anzeiger No. 4 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 41. Sonnabend, den 11. October. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VI.

Die werkthätige Kunst.

4. Musik.

Aufgaben zur musikalischen Composition werden im Allgemeinen nicht in der direkten Weise stattfinden können, wie etwa zur Ausführung von Werken bildender Kunst. Die Einrichtung von Preisbewerbungen oder die Aussetzung von Prämien für vorzüglichst gediegene Arbeiten, welche ohne bestimmte Concurrenz innerhalb gewisser Zeiträume entstanden sind (wie Solches die Schrift: „die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung“ für Musik und Poesie in Vorschlag bringt) dürfte hier etwa als Aequivalent zu bezeichnen sein. So empfiehlt auch die Berliner Akademie, nächst Aufträgen für den allerdings wohl vorkommenden einzelnen Fall, die aufmerksame Beachtung dessen, was aus eigner Regung in der Composition geleistet, und die Anerkennung des Gediegenen durch Honorirung, durch Veranlassung zur Aufführung und zur Herausgabe. Namentlich solle dies die Pflicht der in Aussicht genommenen Hochschule der Musik sein. — Auch die Leipziger Commission wünscht Belohnung ausgezeichneter Componisten, nach dem Gutachten einer hierzu besonders zu ernennenden Commission. Eingesandte Kirchen-Compositionen, die zur wiederholten Aufführung gelangen, wünscht sie von Seiten der Kirche honorirt zu sehen.

Zur Förderung junger Componisten werden insbesondere Einrichtungen, die die Aufführung und Herausgabe ihrer Arbeiten erleichtern, erwünscht.

Umfassenderes ist in Betreff der Vorführung vorhandener musikalischer Werke, also zur Pflege der executirenden Musik, beigebracht. Namentlich konnte es nicht fehlen, dass bei dem zur Zeit noch ungeordneten Verhältnisse des Staates zur Kirche sich die Vorschläge der Musikkundigen vielfach über die Kirchenmusik verbreiten mussten, deren Verfall ein Gegenstand allgemeiner Klage ist. Ohne das angedeutete Verhältniss daher näher zu berühren, ohne näher darauf einzugehen, ob und wie Staat, Geistlichkeit oder Gemeinde hier mitbestimmendes oder mitwirkendes Princip zu werden die Aufgabe haben, will Hr. Marx in seiner Denkschrift: „Ueber die Organisation des Musikwesens“ sein Votum nur als Musiker abgeben, der den Gemeinden zu sagen vermag, was ihnen die Tonkunst für den Zweck des Gottesdienstes gewähren kann. Sein Vorschlag, den er einstweilen den Traum eines Musikers nennen will, geht darauf aus: Der Gemeinde das Organ zu schaffen, das den tiefen, evangelischen Gedanken: „Ihr sollt ein priesterlich Volk sein“ in der Gesammtheit der jetzigen Liturgie zur Erscheinung zu bringen. Und dies zwar in:

Der Aufstellung eines Chors aus dem Mittel der Gemeinde zu wesentlicher, liturgisch bedingter und geordneter Einflechtung in den Gottesdienst. Nachweis und Mittel für das nöthige Erforderliche dazu darbieten zu wollen, dafür steht Hr. M. nicht an, sein bisheriges Wirken einstweilen als Bürgschaft anzubieten. — Die nähere Wirksamkeit dieses Chors, sein lebendiges Eingreifen in die gottesdienstlichen Handlungen, die er verbindet, an den Festtagen, die er erhöht, wird von Hrn. M. ausführlicher angegeben. Er erscheint darin nicht blos als dies bindende und belebende Element, sondern er vermag durch die ihm innewohnende Stimmung zur Andacht an sich ein wesentliches Mittel der Erbauung und günstigen Erhebung abzugeben. — So erinnert auch Hr. Krüger in seinen „Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst“ an den Ausspruch Klopstock's, dass ihm Gesang und Orgel ein wesentlicherer Theil des Gottesdienstes scheine, als die Predigt, weil im Gesange sich zu verklärter Einheit verbindet, was im Wort zu verständiger Vielheit zerfällt. —

Aus den sehr schätzbaren Bemerkungen, die wir a. a. O. noch über dies Thema finden und die, als für den besonderen Zweck: Reformschrift zu sein, nicht geschrieben, sich mehr im Allgemeinen mit der Wirkung und der möglichen Verbesserung des Orgelspiels und Kirchengesangs beschäftigt, heben wir nur ein angeführtes Beispiel hervor, dass nämlich in Lübeck in den Hauptkirchen 24 Knaben immerwährend als Stütze des Chorals gehört werden und dass daher an der einleitenden, so wie an der den Gottesdienst schliessenden Liturgie, Chor und Gemeinde so wirksam Theil nehmen, dass selbst laue Kirchengänger dem zweistündigen Gottesdienste mit Theilnahme von Anfang zu Ende nachfolgen. —

Nicht minder findet sich in der Denkschrift des Berliner

Tonkünstler-Vereins die Geltendmachung der Predigt vor dem objektiven Einfluss der Kunst hervorgehoben, welches die Kirchenmusik in den Concertsaal flüchten liess. Auch der Verein wünscht, dass die Kirchenmusik einen liturgischen Theil des Gottesdienstes einnehme und nicht blos als Accessorium auftrete. Das Volk soll, wie Luther es gewollt, mit eigner Theilnahme eingreifen. Es wird aufmerksam gemacht auf die Schwächung der heutigen Kirchenmusik durch Einführung des Intonanten statt der Cantoren, durch geringere Gehälter der Organisten.

Ein begeisterter Kämpfer für Kirchenmusik, Hr. Sämann, der gegen dieselbe die Errichtung eines Conservatoriums als eine spätere Sorge bezeichnet, ja das Bedürfniss überhaupt in Frage stellt und so weit geht, alle Opernmusik frivoler Sinnenreize voll zu nennen, hält folgende Punkte für die Belebung der Kirchenmusik für nothwendig:

Ein strenges Ueberwachen des Gesanges der Chorknaben, denen trotz aller Choralbücher noch das rechte fehle. Daher sollen Prämien für das beste Choralbuch ausgesetzt werden. Man solle für die Erhaltung des rein kirchlichen Typus in der Kirchenmusik Sorge tragen. Man solle zwar Sing-Vereine und Sing-Akademien unterstützen, doch nur wenn ein solcher Verein die Ausübung ernster Musik, klassischer Oratorien und Kirchenwerke zum Hauptgegenstand seiner Wirksamkeit macht. Solche Begünstigung möge bestehen in: Bestätigung als Corporation, Zuweisung von Lokalitäten, Verabreichung klassischer Singcompositionen und endlich Geldunterstützungen. Ferner wünscht Hr. S. für alle in der Kirche aufzuführenden Compositionen durch einen in diesem Fache anerkannt tüchtigen Sachkenner geprüft zu sehen, damit opernmässig geschriebene Compositionen zurückgewiesen werden mögen. Auch die Sorge für den Zustand der Kirchenorgeln und, wo sie fehlen, der Anschaffung, will Hr. S. vom Staate übernommen wissen.

Ausser dieser Sorge für die Orgeln und der Herstellung der Gesangchöre wünscht die Commission der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig noch eine zeitgemässe Erneuerung der Schulgesangchöre, so jedoch, dass diese Chöre nicht genöthigt sind, sich ihren Unterhalt durch Strassensingen zu verdienen. Als Ersatz vielmehr dafür sollen abgesonderte Vorträge des Kirchenchors im Laufe der Woche an bestimmten Tagen stattfinden, etwa wie es vom Thomanerchor in Leipzig geschieht. Endlich wird noch eine allmählige Hinwirkung auf Wiederherstellung der Choralmelodieen in ihrer Urgestalt, mit Berücksichtigung der Forderungen der Gegenwart, so wie auch eine Vertheilung guter, leicht ausführbarer volksmässiger Compositionen gewünscht, wodurch der erste Grund zu Bibliotheken gelegt werden könnte. —

Ueber das Institut der Oper wird im Folgenden (unter No. 6) die Rede sein. — Ueber Kammermusik spricht der Tonkünstler-Verein in Berlin. Er deutet an, wie bei der grossen Aufmerksamkeit, die ihr gezollt, wahre Kunst von einseitigem Virtuosenthum überwuchert sei, welchen Nachtheil der Musikhandel begünstigte. Im Hinblick auf öffentliche Aufführungen durch die königliche Kapelle wird eine reichlichere Besetzung des Orchesters (sofern wenigstens durch die moderne Composition ein Missverhältniss zwischen den Violinen und Blasinstrumenten herbeigeführt ist) und eine grössere Berücksichtigung der neuesten Werke der Kammermusik für erforderlich erachtet. —

Zur Aufführung von Musikwerken junger Componisten schlägt Hr. Dam Concerte, die am Tage im Saale des königl. Opernhauses oder des Schauspielhauses zu geben wären, vor. Die Kräfte für die Ausführung sollten die beim königl. Theater bestehenden Gesang- und Instrumentalschulen, so wie der Domchor hergeben. Die Wahl der zur Aufführung kommenden Musikwerke soll durch versiegelte Blätter mit Namen und Motto geschehen, indess der Capellmeister die eingelieferten Sachen zu prüfen hätte. Der Componist würde das Ausschreiben der Stimmen zu besorgen haben. Jährlich sollten zwölf Aufführungen stattfinden. Hr. D. taxirt die Kosten auf 30 Thlr., die Einnahme auf etwa 100 Thlr.

Aehnlich, aber umfassender und allgemeiner wird (wie schon im Obigen angedeutet) von anderer Seite die Zusammensetzung einer Commission angerathen, welche sich aller musikalischen Werke bemächtigt, zur Aufführung bringt, selber dafür honorirt wird und das beste unter den Werken ebenfalls honorirt, die Künstler durch Stipendien etc. unterstützt. Das werde dem Staate zwar 12,000 Thlr. kosten; es ist dabei aber auf eine freiwillige Steuer des Publikums von 10,000 Thlr. gerechnet. — Wir dürfen nicht unterlassen, hier zu erwähnen, dass auch Hr. Marx als eine der Aufgaben des von ihm vorgeschlagenen Conservatoriums öffentliche Musikaufführungen hinstellt, die zunächst die Bildung der Zöglinge und ihre Einführung in die Oeffentlichkeit, dann aber die Darstellung selten ausführbarer Werke zur Erhöhung der Bildung im Volke zum Ziel haben. —

Von der Militärmusik berichtet der Tonkünstler-Verein, dass sie gegenwärtig überwiegend ein von dem Kunstsinn und der Liebhaberei der Offiziere erhaltenes Institut sei, der Staat aber nur unterstützend beitrete. Dies habe den Nachtheil, dass die eigentlich kriegerische Marschmusik, für die der Staat steuert, zurückgedrängt und überwuchert werde vom Opern- und Balletttand. Abhülfe wird gesucht in der Verbesserung der Lehranstalten zu Potsdam und Annaburg. Hier haben wir nur noch anzuführen, dass die Leipziger Commission sich mit dem eben Gesagten in Uebereinstimmung befindet. Sie rühmt die tüchtige Exekution unserer Militärmusiker wiederholt, findet aber die Wahl der Tonstücke sehr tadelswerth und führt als Beispiel an, dass der Einmarsch des deutschen Parlaments in die Paulskirche von französischer Opernmusik begleitet gewesen sei. Während der oben genannte Verein erst bessere Musikmeister für das Militär erziehen zu müssen glaubt, hält die Commission dafür, dass es nur nöthig sei, die Besetzung der Musikdirektorstellen nicht mehr allein vom Regimentschef geschehen zu lassen, sondern diesem vielmehr durch die musikalische Behörde geeignete Männer zur Wahl vorzuschlagen.

Die Militärmusik, dem Volke unmittelbar zugänglich, leitet zur Volksmusik über. Für das Volk will die Commission die Militär- und die Stadtmusik zu öffentlichen Gratisconcerten ausgedehnt wissen, wozu in den Residenzen die fürstlichen Capellen, in anderen Orten die städtischen Orchester helfen sollen. Als Reste davon aus früherer Zeit wird das Thurmblasen angeführt.

Auch der Tonkünstler-Verein findet, wie die Heimath jeder wahren Vorbildung, so auch die der Volksmusik in der Schule. Im Uebrigen deutet er auf die Nothwendigkeit hin, dass der Staat den Handwerkerchören und den Männergesangs-Vereinen hauptsächlich durch zu vermittelnde künstlerische Obhut und Leitung Aufmerksamkeit widme.

Noch ist anzuführen, dass von verschiedenen Seiten auch Unterstützung und Beförderung der Vereine, welche dem Volke würdige musikalische Kunstwerke vorführen, als wünschenswerth bezeichnet wird. Hierbei wird theils zugleich auf die grossen Gesangsfeste, theils auf die Handwerkerchöre Rücksicht genommen.

(Fortsetzung folgt.)

Norwegische Künstler.

Meine vorige Mittheilung über die Villa „Oscars-Hal“ oder eine Gesammt-Uebersicht der verschiedenen künstlerischen Unternehmungen König Oscar's auf „Ladegaardsöen“ bei Christiania wird jetzt wahrscheinlich den verehrlichen Lesern des „deutschen Kuntblattes“ bekannt sein. Um so natürlicher wird man es demnach finden, wenn ich jetzt zugleich, und zwar in unmittelbarer Verbindung damit, der künstlerischen Kräfte erwähne, durch deren Mitwirkung der gesammte Apparat der inneren Verzierung besagten Gebäudes zu Stande gebracht worden; überhaupt wenn ich jetzt oder später einen kurzen Ueberblick über die gegenwärtigen Zustände der bildenden Künste Norwegens zu geben versuchen werde. Kennt man ja doch die Blüthe oder die Frucht nicht, ohne den Baum und die Wurzel — und jene künstlerische Wirksamkeit unsers Königs ist nur der erste hoffnungsvolle Keim an dem noch jungen Sprösslinge norwegischer Kunst. In der Hoffnung, dass diese Ansicht erkannt werden dürfte, werde ich in nachfolgenden und andern Mittheilungen die wesentlichsten Grundzüge unserer künstlerischen Verhältnisse dem kunstsinnigen deutschen Publikum zur näheren Anschauung bringen. Nicht auf wissenschaftliche Stringenz, ja nicht einmal auf strenge Vollständigkeit der Darstellung darf hiernach bei meinen Mittheilungen gerechnet werden. Was für Vollkommenheiten die gelehrte Ausbildung Norwegens auch besitzen möge — eine Anwendung der Wissenschaft auf die Kunst, eine auf gelehrten Forschungen basirte, methodische Kritik ist dort bis jetzt noch nicht ins Leben gerufen. Wir weiden unsere Augen und unsern Sinn noch ganz harmlos und unbefangen an die erfreulichen Erscheinungen unserer blutjungen Kunst, und werden froh sein, so lange dieses goldene Zeitalter im Bereiche des Schönen uns ungetrübt verbleiben kann. So bedarf denn auch der Berichterstatter einer Selbst-Apologie und, um geneigte Nachsicht bittend, der Humanität der Redaktion, so wie der Leser vertrauend, geht er getrosten Muthes ans Werk, mit der Bemerkung, dass das etwas gewaltsame „in medias res“-Hineinversetzen der vorigen Mittheilung jetzt ganz natürlich den polarischen Gegensatz einer Darstellung „ab ovo“ von selbst hervorrufen müsste.

Der erste Anfang norwegischer Kunst fällt ungefähr mit dem Eintritte der Nation in ihre jetzige Selbständigkeits-Periode zusammen. Von einer eigentlich nationalen Kunst, in der strengeren Bedeutung dieses Wortes, war, so viel ich weiss, niemals, selbst nicht während der Glanzperiode unseres Landes vor der Vereinigung (richtiger: Verschmelzung, oder ein totales Aufgehen in die dänische Monarchie) mit Dänemark, die Rede. Freilich findet man im Lande noch einige Ueberreste des mittelalterlichen Kunsttreibens in einigen unserer alten Stein- und Holzkirchen — so z. B. in den Domen zu Drontheim und Stavanger, so wie den höchst merkwürdigen sogenannten „Stavekirker“ in den mehr abgelegenen Gebirgsgegenden Norwegens. Aber eben so wie diese Gebäude, jedenfalls die Kirchen von Stein, durch fremde Künstler und Handwerker, hauptsächlich durch englische, aufgeführt sind, so tragen sie auch nur das Gepräge einer von auswärtigen Einflüssen beherrschten fremden Kunst, welche in dieser Weise ins Land hineingeführt wurde. Und mögen auch unsere uralten „Stavekirker“ zum grossen Theil durch einheimische Kräfte hergestellt sein, so weisen jedoch ihre Hauptformen, überhaupt die ganze Anordnung, immer auf fremde — byzantinische und romanische — Vorbilder hin. Sie sind eigentlich also nur Nachahmungen in Holz der damalig herrschenden Baustyle der Steinkirchen, natürlich mit den durch das veränderte Material bedingten Modifikationen. Selbst das für diese Gebäude sonst so charakteristische Ornament von Drachen-Verschlingungen und sonstigen allerlei seltsamen Gerlemseln rings um die Portale, welches Einige als eine unmittelbare Aeusserung des nationellen Formensinnes ansehen, dürfte eher vielleicht als nordisch wie als norwegisch sich herausstellen. Wenigstens zeigen sich bei anderen nordischen Völkern, selbst in einer früheren Periode, als der, wo unsere Geschichte irgend etwas klar wird, mehrere Beispiele eines ähnlichen ornamentistischen Verfahrens, z. B. in einigen angelsächsischen Miniaturen aus dem 9. Jahrhundert.[1]) — Ein Skulpturwerk oder Gemälde aus älterer Zeit, das einen Anspruch auf den Namen eines Kunstwerks machen und eine selbständige Uebung der Kunst verdienen könnte, kommt, in so weit meine Kunde reicht, auch nicht vor. Dass während der 400jährigen Abhängigkeits-Periode des Landes, wo Norwegen nur einen Theil der dänischen Monarchie ausmachte, noch weniger von norwegischer Kunst die Rede sein konnte, wird Jedem einleuchten, der die Verhältnisse unseres Landes in jenem ganzen, dem traurigsten Zeitraume der norwegischen Geschichte kennt. Selbst die Kunst in Dänemark datirt sich eigentlich erst aus dem vorigen Jahrhundert, als die Akademie der Künste zu Kopenhagen vom König Friedrich V. gegründet wurde. Aber ungeachtet die Norweger, wie bekannt, mit den Dänen fast auf jedem geistigen Gebiete glücklich wetteiferten, so hat doch Niemand unserer Nation in der bildenden Kunst seine Kräfte versucht, wenigstens Niemand es darin zu etwas Besonderem gebracht, bis unser Landsmann, der jetzige Professor in Dresden, J. Chr. Dahl, in Dänemarks Hauptstadt wie ein vom Himmel plözlich herabfallendes Meteor mit seiner originellen, frischen, kräftigen Naturauffassung auftrat und in seinem langen ehrenvollen Künstlerleben hinreichend bethätigte, dass, wo die Gaben der Natur, im Verein mit einem selbständigen Geiste und kräftigen Willen in so reichem Maasse, wie hier bei ihm, vorhanden sind, auch kein bequemes Einschlagen betretener, bereits gebahnter Wege denkbar ist. —

Es ist der Zweck dieser aphoristischen Darstellung nicht, ein vollständiges Lebensbild dieses genialen Künstlers zu geben, und ich bemerke daher nur, dass die landschaftliche Kunst, bei Dahl's Ankunft in Kopenhagen, daselbst eine, nach den jetzigen Ansichten, niedrige Stufe einnahm. Das unmittelbare Studium der Natur, auf welcher Basis allein die Landschafts-Darstellung zu vollkommen künstlerischer Wahrheit und Beschaulichkeit gehoben werden kann, war damals dort noch etwas Unbekanntes. Viel mehr gefiel man sich in einem hohlen Idealismus, dessen fast alle Realität entbehrende Produktionen nichtsdestoweniger auf dem Kenner-Markte ihren Cours hatten, als glückliche Versuche, die gemeine Natur zu verschönern. Mit andern Worten, die landschaftliche Kunst nahm damals den bekannten Standpunkt der Zopfperiode ein, da die Natürlichkeit der Darstellung von einem willkürlichen Schematismus abgelöst war, der den Namen der Idealität trug. Mit einer solchen Richtung konnte sich Dahl's unbefangenes Natur-Talent nun durchaus nicht vertragen, und bald gewannen seine auf ein treues Studium der Natur unmittelbar gegründeten Darstellungen allgemeine Aufmerksamkeit, so wenig dieselben natürlich den Akademikern ex professo gefallen mochten.

Dahl ist somit Naturalist in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes und alle seine Leistungen zeugen davon, dass sein Streben darauf ausgeht, die Natur im Ganzen so wiederzugeben, wie er sie sieht, ohne den Ansichten der späteren Periode in Bezug auf eine freiere Composition zu huldigen. Viele werden es vielleicht als gar zu einseitig betrachten, dass er bei

1) S. Kugler's Kunstgeschichte.

dieser ultranaturalistischen Auffassung fortwährend stehen geblieben, welche allerdings bei seinem ersten Auftreten vollkommen berechtigt, ja sogar, als eine Opposition gegen jenen idealistischen Unfug, nöthig war. Doch darf man hierbei nicht vergessen, dass solche Richtung seinem individuellen Talente am meisten zusagte, dass seine Ansichten besonders jungen Anfängern der Kunst zum Nutzen gedeihe, dass er als Autodidakt und kräftiges Ingenium es wohl am besten fand, sich selbst treu zu verbleiben, und endlich, dass die besseren Werke von ihm, was die Aesthetiker der Jetztzeit auch daran auszusetzen haben mögen, stets die grösste Achtung, die liebevollste Hingebung für die Natur, deren treue Spiegelbilder sie sind, aussprechen. Fehlt ihnen auch öfter eine höhere Einheit und die stylistische Schönheit der Composition und der Formen, so wird dieses nach meiner Ansicht oft durch die volle Unmittelbarkeit der Darstellung, durch die treffende Wahrheit im Einzelnen hinreichend ersetzt. Dahl's Arbeiten dürften überhaupt vielleicht eher als Studien, denn als Bilder betrachtet werden. Seinen Landsleuten ist er ganz besonders durch die Wahrheit lieb, womit er namentlich die norwegische Natur darstellt, in welcher Beziehung er bis jetzt noch unübertroffen von unseren jüngeren Künstlern dastehen dürfte, und Jeder, der sein vortreffliches Bild bei Hrn. Seebach in Dresden, mehrere seiner Werke in Kopenhagen, so wie einige kleinere Arbeiten, im Besitze von Privatliebhabern in Christiania, aus eigener Anschauung kennt, wird dieser Ansicht gewiss beipflichten.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Bronzen von Römhild und ihre Beziehung zu Peter Vischer.

Römhild liegt am Fuss der beiden Gleichberge, der Doppelwarte zwischen Thüringen und Franken, in lachend fruchtbarer Gegend, die sie die Kornkammer des Meiningischen Landes nennen. Noch hat es seine stattlichen Zeugnisse aus den Glanzzeiten der alten Henneberger, das Schloss, das die Glücksburg genannt ward, mit Erkern, Thürmen, Wendeltreppen, Giebelzinnen u. s. w., und die schöne gothische Stiftskirche. Die letztere ist von 1450 bis 1470 durch einen Meister Albertus erbaut; sie gehört somit der späteren Zeit des gothischen Styles an, aber sie zeigt die Formen desselben durchweg noch, im Ganzen wie im Einzelnen, wohlgebildet und in ansprechender Fassung. Eigenthümlich ist die Einrichtung im westlichen Theil der Kirche; dieser ist, dem gewöhnlichen und auch hier vorhandenen östlichen Chorschlusse entsprechend, ebenfalls in der Weise eines Chores behandelt und durch eine, von sechs zierlichen Pfeilern und gothischen Kreuzgewölben getragene Tribüne ausgefüllt. Vermuthlich war die letztere, auf der sich gegenwärtig die Orgel befindet, ursprünglich für die Familie und den Hofstaat der Landesherrschaft bestimmt. Dem Innern der Kirche wäre eine maassvolle Erneuung im Sinne der alten Anlage wohl zu wünschen.

Die Kirche besitzt eine Anzahl von Grabsteinen des Hennebergischen Hauses, deren Bildnissgestalten, wenn sie auch in künstlerischer Beziehung nicht eben eine ausgezeichnete Bedeutung haben, doch für Kostüm- und Personalgeschichte gewiss nicht unwichtig sind. Von höchster künstlerischer Bedeutung aber sind zwei bronzene Grabdenkmäler, demselben fürstlichen Geschlechte angehörig, die sich in der Taufkapelle an der Südseite der Kirche befinden. Sie haben in jüngster Zeit schon mehrfach die Aufmerksamkeit der Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte in Anspruch genommen. Ich erlaube mir, einige Bemerkungen über sie, wie sich mir dieselben kürzlich bei einem Besuche in Römhild und bei sorglicher Betrachtung dieser Werke ergeben haben, zur weiteren Prüfung vorzulegen.

Das Verdienst, uns zuerst näher mit diesen Denkmälern bekannt gemacht zu haben, gebührt A. W. Döbner. Er hat ihnen ein besondres Werk gewidmet, welches, mit Abbildungen versehen, eine Beschreibung ihrer ganzen Beschaffenheit, die Erläuterung ihres Inhaltes und Alles, was von geschichtlichen Nachweisen beizubringen war, enthält:

„Die ehernen Denkmale Hennebergischer Grafen von Peter Vischer in der Stiftskirche zu Römhild. Gezeichnet und beschrieben von A. W. Döbner, herzogl. Sächs. Landbaumeister. Herausgegeben von dem Hennebergischen alterthumsforschenden Verein zu Meiningen. München 1840". (16 S. Text und 5 Blatt Umrisstafeln in Fol.)

Döbner entscheidet sich mit Zuversicht dafür, beide Arbeiten, wie bereits der Titel seiner Schrift angiebt, für Werke Peter Vischer's zu erklären. C. Heideloff, im ersten Bande seiner Ornamentik des Mittelalters, S. 29 ff., hat sodann die Behauptung aufgestellt, in einem grossen Theile von P. Vischer's Kunsthätigkeit komme das eigentlich künstlerische Verdienst dem Veit Stoss zu; dieser habe jenem eine erhebliche Anzahl von Modellen geliefert und P. Vischer habe mithin bei der Ausführung derselben nur das handwerkliche Verdienst des Gusses. Zu den hieher bezüglichen Werken rechnet Heideloff namentlich auch die Römhilder Denkmäler, in denen er Veit Stossens Geist und Manier unwiderleglich erkannt haben will. Dagegen ist Döbner im Kunstblatt 1846, No. 11, aufgetreten, indem er nachweist, auf wie willkührlichen Annahmen die Behauptung des Gegners beruhe. Andrerseits hat wiederum G. K. Nagler, im Kunstblatt 1847, No. 36, Heideloff's Auffassung, wenigstens in allgemeiner Beziehung, vertreten und dies auch in den Artikeln seines Künstler-Lexicons über V. Stoss und P. Vischer gethan.

Wenden wir uns nunmehr zu den Denkmälern selbst. Das vorzüglichst bedeutende ist dasjenige, welches dem Grafen Hermann VIII. (gest. 1535) und seiner Gemahlin Elisabeth, einer Tochter des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg, (gest. 1507) errichtet ist. Döbner hat aus positiven äusseren Gründen, die vollkommen triftig sind, nachgewiesen, dass dasselbe nicht erst nach dem Tode des Grafen, sondern zwischen den Jahren 1507 und 1510 gefertigt ist. Es hat die gewöhnliche sarkophagartige Form, auf sechs Füssen ruhend, die von eben soviel liegenden Löwen getragen werden. Auf dem Deckel sind die grossen Gestalten des fürstlichen Ehepaares in starkem Relief enthalten; über den Ecken desselben die freistehenden kleinen Gestalten der Evangelistensymbole. An den Seitenwänden rundbogig gothische Nischen mit den Ahnenwappen des Fürstenpaares; dazwischen und an den Ecken Statuetten von Heiligen unter kleinen Tabernakeln, im Ganzen zehn.

Zunächst ist zu bemerken, dass alles Architektonische und Ornamentistische an diesem Denkmal ganz vortrefflich ist; namentlich auch sind die Darstellungen sämmtlicher Wappenschilder im besten Styl. Nur die sechs Löwen, auf denen das Ganze ruht, sind von roher Behandlung. — Eine vorzüglich gediegene Bildnerhand ist an den beiden Hauptgestalten des Deckels wahrzunehmen. Beide erscheinen im Gepräge edelster Naivetät. Bei der Dame zeigt sich eine Auffassung etwa nach Nürnbergischer Art, namentlich auch in der Anlage des Faltenwurfes; doch ist der letztere durchaus fern von all und jedem manierirt Eckigen. Ihr Gesicht, fein durchgebildet, hat eine wahrhaft classische Reinheit und Grazie, und zwar der Art, dass man sieht, es war dem Meister viel weniger um ein scharfes Individualisiren (geschweige denn in der schneidenden Manier, wie es die Nürnberger jener Zeit lieben), als um ein gewisses

Generalisiren der Form zu thun. Dies ist auch bei den Händen der Dame ersichtlich. Der Graf ist völlig gepanzert, so dass als Nacktes nur der Theil des Gesichtes, den das aufgeschlagene Helmvisir enthüllt hat, sichtbar wird. Die Behandlung desselben ist dem Gesicht der Dame ähnlich; aber bei dem Bestreben, hier doch etwas mehr zu individualisiren, hat sein Gesicht ein wenig mehr Herbigkeit und Starrheit erhalten. Die ganze Rüstung des Grafen ist mit sorglichstem Fleiss und Verständniss gearbeitet. In seiner Linken hält er eine Lanze mit langem Fahnentuch, das sich durch einen spielend leicht bewegten Faltenwurf, ebenfalls frei von allen eckig geknitterten Brüchen, auszeichnet. Er steht, nach altüblicher Weise, auf einem Löwen, die Gräfin auf einem Hunde; beide Thiere erscheinen mit Absicht conventionell behandelt. Jedenfalls ist das Relief des Deckels nach alledem als eine der schätzbarsten Arbeiten deutsch-mittelalterlicher Bildnerei zu betrachten. Auffallend ist dabei nur Eins. Die Gestalten stehen unter einem gebrochenen Bogen, in dessen Füllungen auf jeder Seite zwei sehr kleine nackte Kindergestalten, in verschiedenartigsten Stellungen, angebracht sind. Dies sind widerwärtige, zwergartige Wesen; sie bilden einen schneidenden Contrast gegen den Adel des Hauptwerkes; aber sie haben andrerseits eine gewisse ferne Aehnlichkeit mit den Kinderfiguren, die sich an Vischer's Sebaldusgrab zu Nürnberg befinden und in denen freilich, wie viel bedeutender diese auch sind, doch ebenfalls nicht die Hauptschönheit des letzteren Werkes beruht. — Noch ist, in Betreff der Figuren der Evangelistensymbole auf den Ecken des Deckels, zu erwähnen, dass sich bei dem Ochsen, dem Symbole des Lucas, ein gewisser Grad von Naturbeobachtung kundgiebt, während der Adler ziemlich entschieden conventionell gehalten ist und der Engel als eine leidlich gute Dekorationsfigur, im Style etwas minder streng als die Arbeiten des Adam Kraft, gelten kann.

Die Statuetten an den Seiten des Sarkophages sind ebenfalls nicht von erheblichem Kunstwerthe, dabei indess merkwürdig durch mancherlei Stylverschiedenheit, die an ihnen wahrzunehmen ist und die, rücksichtlich der Modelle, nach welchen der Guss gefertigt wurde, auf verschiedene Hände schliessen lässt. Vorherrschend ist ein eigenthümlicher Styl, in dem sich einige Aehnlichkeiten mit dem Styl der Apostelfiguren an dem Nürnberger Sebaldusgrabe kundgeben; die Gewänder der Figuren sind langfaltig behandelt, doch zugleich mehr oder weniger fest um den Körper gelegt, die einzelnen Gewandpartieen rundlich gezogen und stumpf wulstig gebildet. Die Gesichter und die sonstigen kleinen nackten Theile der Figuren sind unlebendig starr. Unter den hieher gehörigen Statuetten entspricht denen des Sebaldusgrabes am Meisten die des h. Christophorus; das Christkind, welches er auf der Schulter trägt, erinnert dabei wieder an jene kleinen Kobolde in den obern Eckfüllungen des Deckels. — Völlig entgegengesetzt hievon ist eine andre Statuette behandelt, die des Jacobus major, der in der gewöhnlichen Nürnbergischen Manier jener Zeit, mit eckigem Faltenbruch nach der Weise des A. Kraft, erscheint. An den Statuetten der Maria mit dem Kinde, des h. Melchior und Balthasar (die Anbetung der Könige ist in einzelnen Figuren dem Cyclus der Statuetten eingereiht) zeigt sich diese selbe Weise, doch um Einiges ermässigt.

Am unteren Rande des Deckels findet sich an einer Stelle mit kleinen Buchstaben leicht eingravirt: MF, und an einer andern: WS15C. Döbner hält dafür, dass diese Zeichen (mit Auflösung des W in zwei V) zu lesen seien: „Meister Fischer, und V Söhne, 15 Centner“. Abgesehen von dem Allzugewagten in dieser Erklärung des WS, halte ich indess auch das MF nicht für ein Vischer'sches Monogramm, überhaupt nicht für die Bezeichnung des Meisters. P. Vischer würde bestimmt die Bezeichnung des Vornamens mit aufgenommen und ganz entschieden würde der Meister — wie überall in jener Zeit und überall bei P. Vischer's namhaften Werken — sein Monogramm, wenn vielleicht auch an bescheidener Stelle, doch in derjenigen charakteristischen und entschiedenen Weise hingesetzt haben, die dem künstlerischen Selbstbewusstsein entsprechend gewesen wäre. Jene Buchstaben, wenn auch wohl alt, sind zu leicht, mit zu geringer Ausbildung an den Rand gravirt, als dass es mir irgend statthaft erschiene, sie für ein Künstlerzeichen zu nehmen. Ein solches ist also, nach meinem Dafürhalten, nicht vorhanden.

Die Gründe, die Döbner sonst für den Vischer'schen Ursprung des Werkes geltend macht, sind ebenfalls äussere; die Sache erscheint hienach eben nur als möglich. Die Hauptsache bleibt, in diesem Betracht, der grosse Ruf der Vischer'schen Giessstätte, die ihre Werke zum Theil in ansehnliche Ferne sandte, also bei der nicht sehr erheblichen Entfernung Römhilds von Nürnberg jedenfalls wohl zunächst in Betracht kommen musste. — Die Gründe, die Heideloff für den Stossischen Ursprung der Modelle, wie zu andern Vischer'schen Güssen, so zu den Römhilder Denkmälern beibringt, sind eben auch sehr allgemeine; mit den Paar apodiktischen Worten von „Geist und Manier“ reicht man indess, in einem Fall wie dieser, nicht wohl aus; vielmehr hätte dabei vorerst die Stylverwandtschaft mit genauem Eingehen auf das Einzelne und in wirklich überzeugender Weise dargelegt werden sollen. Und auch über ein Andres noch hätte man sich zu erklären: wie es nemlich gekommen, dass P. Vischer auf so vielen Werken sich fremder Ehren angemaasst und dass seine Zeitgenossen dies dreissig Jahre lang sonder alle Rüge hingenommen? Denn so schreibt er auf das Grabdenkmal des Erzbischofes Ernst zu Magdeburg vom J. 1495 und auf das des Bischofes Johann zu Breslau vom J. 1496: „Gemacht zu Nürnberg von mir Peter Fischer“. So nennt er sich am Nürnberger Sebaldusgrabe schon im J. 1508 und 1509 als den, der das Werk gemacht und gegossen habe, und fügt 1519, am Schlusse der Arbeit, hinzu: „Peter Vischer, Bürger zu Nürnberg, machet das Werk mit seinen Söhnen“. So setzt er auf die Tucher'sche Gedächtnisstafel im Regensburger Dome vom J. 1521, so auf das Relief der Kreuzabnahme in der Aegydienkirche zu Nürnberg vom J. 1522 sein P. V. So bezeichnet er das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg vom J. 1525, so das des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg vom J. 1527 als „Opus M. Petri Fischer“. Oder wäre er wirklich so albern eitel gewesen, zu meinen, dass bei einem Kunstwerke der Erfinder und Bildner nichts und der, welcher demselben mit rein handwerklichen Mitteln die Dauer gegeben, Alles sei? Und wären seine Zeitgenossen, die Erfinder seiner Werke mit eingeschlossen, soviel alberner gewesen, ihm das zu glauben? — Ich glaube dies nicht und halte vielmehr dafür: dass, solange nicht in vollständig actenmässiger Weise das Gegentheil dargethan ist, die Ehre seiner monumentalen Inschriften nicht angetastet werde und dass die Werke, die seinen Namen als den des Urhebers tragen, sein unverkümmertes Eigenthum bleiben. Heideloff freilich sagt, dass man nur, wenn man seine Behauptungen annehme, die Stylverschiedenheit in P. Vischer's Werken zu begreifen im Stande sei. Meines Erachtens giebt es dazu einen viel klareren und viel mehr im inneren Wesen der Kunst beruhenden Weg, den nemlich, dass man der Entwickelung des künstlerischen Geistes folge. Bei P. Vischer wiederholt sich eben nur, was bei vielen andern Künstlern, zumal jener bewegten Zeit, stattgefunden hat; er entwickelt sich von befangenen zu freieren, von überkom-

menen zu selbständigeren Darstellungsformen. In den Werken, die dem Sebaldusgrabe voransgehen, folgt er dem zeitüblichen Style, wie dieser besonders bei Adam Kraft ausgebildet war. In der Zeit des Sebaldusgrabes, das er „mit seinen Söhnen“ arbeitete, macht sich die grosse Umwandlung der künstlerischen Richtung geltend, in welcher dem mehr modernen Bewusstsein durch Elemente, die das alteinheimische und noch in der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Vischer'schen Giesshütte gültige Element wieder aufnehmen und darin den angemessensten Boden für das classische Anforderniss der Zeit gewinnen, zu genügen gestrebt wird.[1]). In den späteren Werken endlich erblicken wir einen vollständig entwickelten Adel des Styles, welcher in so merkwürdiger Weise auf der Verbindung freier Classicität und ungebrochener heimischer Gefühlsweise beruht.

Wie sehr ich indess Peter Vischer's künstlerische Selbständigkeit zu vertreten geneigt bin, so verkenne ich dabei doch keinesweges die handwerkliche Seite seines Betriebes. Es liegt auf der Hand, dass seine, schon von den Vorfahren her bestehende und gesuchte Giesshütte sich zunächst als solche erhalten musste, dass Fälle genug eintreten konnten, wo man doch Anforderungen von mehr handwerklicher Natur an ihn stellte, dass man ihm Entwürfe, Modelle u. dergl. brachte und dann — nicht von ihm persönlich, dem erfindenden Künstler, — sondern von dem Meister der Giesshütte die Herstellung derselben in Metall forderte. Wie leicht denkbar z. B. ist es, dass ihm für Bildnissdarstellungen auswärtiger, entfernt wohnender Personen (etwa für deren Denkmal) das Bildniss, in der Zeichnung oder im ausgeführten Modell, geliefert und ihm allenfalls nur überlassen wurde, das erforderliche dekorative Arrangement beschaffen zu lassen! Mochte nun durch ihn selbst oder durch die Gehülfen in seiner Hütte des Eigenen zur vollendeten Einrichtung des Werkes weniger oder mehr hinzugefügt sein, so entstanden in solcher Weise wohl Werke, die es sich nicht ziemte mit dem Namen oder dem Monogramm des Meisters der Hütte zu versehen; und so in der That denke ich mir den Ursprung jener Werke, die man sonst wohl der Vischer'schen Werkstatt zuschreibt. Von dem Grabdenkmal des Bischofes Georg II. im Bamberger Dome, das die Reliefffigur des geistlichen Herrn enthält, wissen wir urkundlich, dass dasselbe durch P. Vischer geliefert wurde, indem ihm um die Zeit von 1505 —1506 die Zahlung zu Theil ward; aber eben so urkundlich wissen wir, dass die Zeichnung dazu von dem Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer herrührte. (Vergl. Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, S. 32.) Und der Meister hat es nicht für thunlich gehalten, seinen Namen oder sein Zeichen darauf anzubringen[2]).

In ähnlicher Weise nun ist meiner Ansicht nach das besprochene Römhilder Denkmal entstanden. Ein Produkt der Vischer'schen Giesshütte ist es höchst wahrscheinlich; dafür spricht der schon angedeutete Umstand, dass es schwer sein dürfte, zu jener Zeit eine andre technische Werkstatt nachzuweisen, in der dasselbe zu beschaffen gewesen wäre; darauf deuten ebenso die stylistischen Anklänge hin, die, in den untergeordneten Theilen des Denkmales, an die Einzelheiten des Sebaldusgrabes, mit dessen Beginn jenes gleichzeitig ist, wahrzunehmen sind. Ich glaube aber nicht, dass Peter Vischer das Modell zu dem Haupttheile des Denkmales, zu den Bildnissgestalten des fürstlichen Paares, selbst gefertigt hatte; wäre dies der Fall gewesen, so würde er, zumal bei einer so vorzüglich gediegenen Arbeit, gewiss seinen Namen nicht verschwiegen, würde auch das Uebrige ohne Zweifel mehr in Einklang damit gesetzt haben: abgesehen davon, dass gerade in den Hauptgestalten eine Verwandtschaft mit den stylistischen Elementen des Sebaldusgrabes nicht bemerklich ist, was bei der Gleichzeitigkeit der Arbeiten nicht wohl hätte ausbleiben können, und dass die conventionelle Behandlung der beiden Thiere zu den Füssen der Hauptfiguren, die ihnen doch einen etwas wunderlichen Charakter giebt, der ganzen Richtung P. Vischer's nicht sonderlich entspricht. Ebenso kann ich darin aber auch keine Arbeit von V. Stoss erkennen; es hat, soweit mir dessen Werke bekannt sind, zu wenig überzeugende Anklänge an die stylistischen Eigenthümlichkeiten auch dieses Meisters, die sich doch, besonders in seiner Gewandung, durchaus nicht verläugnen; und auch von V. Stoss, der mit dem Giesser an demselben Orte lebte, kann gewiss nicht vorausgesetzt werden, dass er das Modell nicht ganz gegeben, oder dass er Hinzufügungen, die nicht zum Vortheil desselben dienen, gestattet hätte. Ich muss im Gegentheil annehmen, dass das Modell zu den beiden Bildnissgestalten von einem auswärtigen Bildner gefertigt und dem P. Vischer, als Vorstand seiner Hütte, zur Beschaffung des ganzen Denkmales geliefert worden sei. Wer jener fremde Meister gewesen, wage ich vor der Hand nicht zu bestimmen. Ich habe zuerst an den Würzburger Tilman Riemenschneider gedacht, in dessen Leistungen sich wohl einige entsprechende Elemente finden; aber auch er hat sich, meines Wissens, nicht zu einer solchen Freiheit und Reinheit entwickelt, wie an diesen Gestalten ersichtlich ist. Wir kennen also einstweilen den ursprünglichen Meister nicht. Dem Kunstwerthe des Werkes geschieht hiermit indess wahrlich kein Abbruch; finden wir doch in Deutschland aus jener Zeit so manch ein namenloses Bildwerk, das des höchsten Preises werth ist! kennen wir doch auch nicht einmal den Meister jener höchst vollendeten betenden Madonnenstatue, die gegenwärtig in der Nürnberger Kunstschule bewahrt wird und im Gypsabguss, in der vortrefflichen kleinen Kopie von Afinger, bei allen Kunstfreunden verbreitet ist! — Das Modell des Hauptstückes also wurde meiner Ansicht nach dem P. Vischer geliefert, und man mag es nicht für angemessen erachtet haben, ihm dabei die Bedingung zu stellen, dass er das Uebrige mit eigner Hand hinzufüge. So setze ich voraus, dass dies von untergeordneten Kräften seiner Werkstatt geschehen ist und dass von den letzteren — ausser dem gesammten architektonischen und dekorativen Arrangement — namentlich auch die Modelle zu jenen

1) Vergl. darüber meinen Aufsatz im Museum, Blätter für bildende Kunst, 1837, No 5. — Heideloff hat in seiner Ornamentik des Mittelalters einen älteren, dem V. Stoss zugeschriebenen Riss zum Sebaldusgrabe beigebracht. Dieser beweist aber für P. Vischers Abhängigkeit von ihm gar nichts, da das ausgeführte Sebaldusgrab des letzteren eben ein ganz andres Werk ist.

2) Aehnlich erscheint auch das Verhältniss bei Beschaffung der Bronzetafel, welche sich im Dom zu Schwerin, an der Rückwand des Altares, befindet und das Epitaphium der im J. 1524 verstorbenen Herzogin Helene bildet, übrigens aber nur Wappen und Inschrift nebst architektonischer und dekorativer Umgebung enthält. Lisch hat dieser Arbeit im dritten Jahrgang der „Jahrbücher des Vereins für meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde“, Schwerin 1838, S 159, erwähnt und durch Beibringung eines Briefes von Peter Vischer vom J. 1529 ziemlich ausser Zweifel gestellt, dass sie von diesem geliefert wurde. Aber er selbst bemerkt, dass trotz der Vollkommenheit des Gusses die Modellirung in manchen Theilen minder edel sei als sonst bei P. Vischer's Werken und das auch Künstler, die das Werk besichtigt, die strenge Reinheit seines Styles nicht überall darin wieder gefunden hätten. Dem entspricht zugleich die ganze Fassung jenes, an den Herzog Heinrich von Meklenburg gerichteten Briefes, in welchem P. Vischer auf ziemlich derbe Weise sein Befremden darüber ausspricht, dass man ihm die fertig gegossene Arbeit seit Jahr und Tag auf dem Halse lasse und sie weder abhole noch ihm Geld schicke, und in dem von irgend einer persönlich künstlerischen Theilnahme für das Werk gar nichts durchklingt.

Auch bei dem grossen Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin ist ein Verhältniss der Art anzunehmen. Hierüber behalte ich mir den näheren Nachweis vor.

unschönen Kinderfiguren in den oberen Eckfüllungen des Dekkels und zu den Statuetten an den Seiten hinzugefügt sind. Die hiebei bemerkbaren Aehnlichkeiten mit einzelnen Theilen des Sebaldusgrabes, welches den Meister zu jener Frist beschäftigte, lassen aber die unter solchen Umständen sehr begreifliche und fast nothwendige Einwirkung seiner Thätigkeit auf die der Gesellen deutlich erkennen. —

Das zweite Denkmal, welches sich in der Taufkapelle der Stiftskirche zu Römhild befindet, ist das des Grafen Otto IV., gest. 1502. Döbner weist triftig nach, dass dasselbe ebenfalls nicht nach dem Tode des Grafen, sondern früher gefertigt sei, und macht es wahrscheinlich, dass dies schon am Schluss der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts geschehen. Es ist, in sehr merkwürdiger und eigenthümlicher Anordnung, eine lebensgrosse Bronzestatue, auf einem Löwen und vor einer, in der Wand befindlichen Steinplatte stehend, in welche letztere die ehernen Inschriftstreifen und acht Wappenschilder eingelassen sind. Die Wappenschilder sind roher behandelt, als die des andern Denkmales. Die Statue des Grafen zeichnet sich in ihrer Gesammtheit wiederum durch eine treffliche Naivetät aus; er ist ebenfalls völlig gepanzert dargestellt und alles Panzerdetail sorgfältig behandelt. Der Helm ist vom Kopfe ab- und der Kopf aus dem Halsberg, der die untere Hälfte des Gesichtes verdeckt, herauszunehmen. Dem Kopfe fehlt das Obertheil des Schädels; Haare und Ohren sind nur leicht angedeutet. In den Gesichtsformen zeigt sich ein vortrefflich individuelles, schon ziemlich weiches Gefühl und eine verhältnissmässig bedeutende Durchbildung, ebenfalls nicht allzu entschieden nach Nürnbergischer Art. Name oder Zeichen des Künstlers sind nicht vorhanden.

Döbner hält auch dies Werk ganz und gar für eine Arbeit von P. Vischer; Heideloff sieht auch hierin einen Guss nach einem Stossischen Modell. Beides ist wiederum problematisch, da es an den spezielleren Kriterien fehlt; auch war V. Stoss in jener Zeit (wie neuerlich durch Nagler nachgewiesen) doch nur erst besuchsweise in Nürnberg anwesend. Der Guss mag allerdings, aus den schon bei dem vorigen Denkmal angeführten allgemeinen Gründen, in der Vischer'schen Giesshütte erfolgt sein; über den Verfertiger des Modells wird sich schwer etwas Bestimmtes sagen lassen. Ganz unwahrscheinlich ist es indess nicht, dass das Modell von demselben Künstler geliefert wurde, der die Bildnissgestalten des vorigen Denkmals modellirt hat. Es ist wenigstens eine äussere Aehnlichkeit in der Erscheinung der beiden fürstlichen Herren vorhanden; und es kann angenommen werden, dass, wenn ein Künstler einmal der fürstlichen Familie genügt hatte, man sich mit ähnlicher Bestellung demselben auch zum zweiten Mal zuwandte. Doch bleibt das einstweilen freilich nur Hypothese.

F. Kugler.

Zur deutschen Kunstgeschichte.

v. Hefner's Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. Mannheim, jetzt Frankfurt a. M. Gross 4. in 70 (noch nicht vollständig erschienenen) Lieferungen.

Von **Sotzmann.**

Alle Kunstthätigkeit ist dreierlei Art, sie ist entweder blosse Nachahmung der wirklichen Natur in ihren sinnlichen Erscheinungen, oder sie knüpft sich an Gegenstände des Gebrauchs, um ihnen neben der Zweckmässigkeit zugleich die Zierde des Schönen zu geben, oder sie schafft selbständige Kunstwerke durch Verkörperung geistiger Ideen. Fragen wir, welche von diesen Richtungen die älteste sei, so ist es unstreitig die zweite, die verzierende. Ihr erstes Substrat war der Leib des Menschen selbst. Schon auf der niedrigsten Stufe seiner Bildung, wo er sich noch im Zustande der Nacktheit befand, verzierte er die eigene Haut, indem er sie bemalte und tättowirte. Als er anfing seinen Körper zu bedecken und sich zu Schutz und Trutz an eine feste Kleidung und Bewaffnung zu gewöhnen, erlangte diese durch Klima und Boden, Lebensart und Sitte bedingt, bald eine gewisse, jeder Völkerschaft eigenthümliche Einförmigkeit und Stetigkeit und so entstand das Kostum, welches jedoch nicht nur im Einzelnen durch Standes- und Rangverhältnisse, Willkühr und Laune jederzeit mannigfaltig modifizirt wurde, sondern auch im Ganzen nach Maassgabe der Schicksale, der Kultur- und Verkehrsfortschritte der Völker im Laufe der Zeiten mehr oder weniger erhebliche Veränderungen erlitt. Unter allen mitwirkenden äusseren und inneren Ursachen hat der dem Menschen angeborne Verschönerungstrieb jederzeit dabei eine der bedeutendsten Rollen gespielt. Daher das Kostum von seiner idealen Seite der ornamentalen Kunst angehört und mit der architektonischen und geräthschaftlichen Ornamentik die Hauptzweige derselben bildet, welche zusammen stets mit dem gleichzeitigen Charakter der Kunst in deren höheren schöpferischen Regionen einerlei Schritt halten. Die antike Kunst entfaltete, unter dem südlichen europäischen Himmel, den höchsten Adel der Menschengestalt im Nackten wie in der Bekleidung und ist für die gesammte Nachwelt ein leuchtendes Vorbild geblieben. Nachdem sich die frische Kraft roher, aber gesunder Naturvölker zerstörend, aber auch wieder befruchtend, über das hinfällige Römerreich ergossen hatte und von der vergeistigenden Flamme des Christenthums durchdrungen wurde, entstand auf den Trümmern der alten Kultur eine neue, deren Kern die christlichen Länder des westlichen Europa bildeten. Hier wuchs im Mittelalter die sogenannte gothische Kunst aus der Wurzel des germanischen Geistes, als eine der edelsten Blüthen desselben, empor und stellte sich als christliche der antiken würdig an die Seite. Hier erhielt auch das Kostum eine andre Gestalt, in der es sich von dem antiken, wie von dem orientalen schied und selbständig ausbildete. Bei den Geistlichen, den Fürsten und dem Adel wurden die Formen durch gewisse, den Völkern jenes Kreises gemeinsame Verhältnisse, wie die päbstliche Hierarchie und das Lehn- und Ritterwesen, gleichförmiger und fester, bei den übrigen Klassen erhielten sie durch die Absonderung der Stände, Korporationen und Zünfte und durch die örtliche Abgeschlossenheit von Städten und Landstrichen Konsistenz, aber allmählig hatte diese immer mehr mit dem Wechsel zu kämpfen, der entweder in Folge grosser Ereignisse, wie die Einführung des Schiesspulvers, eine durchgreifende Reform bewirkte oder nur durch unmerkliche Uebergänge nach und nach das Alte untergrub und durch Neues verdrängte. Im XVI. Jahrhundert gelangte das bunte Gewimmel der Trachten, durch die Erweiterung des Gesichtskreises im Sinnlichen und Uebersinnlichen, durch den grösseren Spielraum für Eitelkeit, Ehrgeiz, Prunksucht, Nachahmungstrieb u. s. w., sowie durch die Zunahme von Kunst und Industrie, zu seiner reichsten Entfaltung und doch war es damit wie mit dem Weinstock, der bei aller Verschiedenheit der Weine, die er hervorbringt, überall dasselbe Gewächs ist, ohne den mütterlichen Boden und Himmel verleugnen zu können. Nach Erfindung der Vervielfältigungskünste des Bild- und Schriftdrucks, in deren Folge sich die zeichnende Kunst der gesammten Natur und Menschenwelt bemächtigte, um sie auf dem lebendigsten Wege zur Anschauung zu bringen, erschienen nun auch die ersten Bücher, welche die damals herrschenden europäischen Landestrachten und selbst schon die der entfernteren Länder

und andern Welttheile, so wie sie nach und nach entdeckt oder näher bekannt wurden, vor Augen brachten. Diese Bilderbücher, anfangs in Holz geschnitten, wie die deutschen von Hans Weigel, von Jost Amman oder das italienische des Vecellio, waren beliebt bei den Zeitgenossen, die sich darin nicht nur selbst bespiegelten, sondern auch für ihre Neugier in Bezug auf das Fremde und Ausländische Befriedigung fanden. Für uns haben sie einen noch grösseren Werth, denn ausser dem Reiz der Unterhaltung, den der Gegenstand und dessen künstlerische Behandlung gewährt, besonders wenn wir so glücklich sind, sie von der Hand gleichzeitiger Briefmaler gut kolorirt vor uns zu haben, geben sie der Kostumkunde einen sichren Anhaltspunkt für ihre Zeit und überheben uns der Mühe, das was wir hier vereinigt finden, aus der Masse andrer Bildwerke erst mühsam zusammenzulesen. Das letzte Schätzkästchen dieser Art, die von Hollar unter dem Titel „Aula Veneris“ gestochene Galerie von Frauenzimmertrachten, erschien gegen die Mitte des folgenden XVII. Jahrhunderts. Hier zeigen sich die originellen Nüancen der weiblichen Tracht, besonders nach den verschiedenen Gegenden Deutschlands, bis auf die einzelnen Reichsstädte herab, in ihrer ganzen Fülle, wie sie noch zu Anfang des dreissigjährigen Krieges bestanden, von wo ab sie nach und nach beinahe gänzlich verschwunden sind. Der zunehmende politische und kommerzielle Verkehr der europäischen Hauptvölker mit einander, das Uebergewicht der österreichisch-spanischen Monarchie und weiterhin der französischen unter Ludwig XIV., die deutsche Zersplitterung und Nachahmungssucht, der Aufschwung des Manufaktur- und Fabrikwesens und andere Umstände führten eine dritte Periode des Kostums herbei, in der es, als gleichzeitiges, unter dem Einfluss des italienisch-spanischen und darauf des französischen immer einförmiger, dafür aber in der Aufeinanderfolge desto veränderlicher wurde und einem Wechselfieber anheimfiel, welches unter dem Namen der Mode in dem ganzen Gebiet der menschlichen Bekleidung die absoluteste Herrschaft gewann. Die Mode duldet keine anderen Gesetze als die ihrer Willkür und Laune; der Scepter, den sie über die unterworfenen Völker schwingt, ursprünglich ein französischer Leisten, ist zugleich ein Zauberstab, unerschöpflich wie das Kaleidoskop in Hervorbringung neuer Veränderungen. Sie hat die Christenheit, trotz aller Spaltungen, unter einen Hut, den Filzhut, gebracht; sie hat uns, trotz des wüthendsten Freiheitsschwindels, von Kopf bis zu Fuss, in Leibeigne ihrer Trabanten, des Schneiders, Hut- und Schuhmachers, verwandelt und dadurch aller Bizarrerie und Verworrenheit des Zeitalters die Krone aufgesetzt. So schwesterlich sie für die Industrie sorgt, damit diese nicht an dem Uebermaass ihrer Produktion ersticke, so feindselig steht sie der Kunst entgegen. Wie wenig ihr diese abgewinnen kann, zeigt das Ach und Weh unserer Maler und Bildhauer bei Darstellungen, besonders monumentalen aus der Gegenwart. Ephemere Modejournale und Modekalender traten nun an die Stelle der Trachtenbücher, die sich nur noch für China und entfernte Weltgegenden erhielten oder auch da durch illustrirte Reisebeschreibungen verdrängt wurden. Anfangs bis zu überschwenglicher Fülle hinaufgetrieben, sank die Kleidung nach und nach zu einer knappen und steifen Armseligkeit herab, eine so unschön wie die andere. Am eigenthümlichsten bildete sich die männliche Haartracht aus. Bart, Perucke und Zopf spielen eine Hauptrolle in der Geschichte des neueren Kostums, ja man hat dem XVII. und XVIII. Jahrhundert wohl selbst den Namen der Perucken- und Zopfzeit gegeben. In dieser Zeit war es, wo das ganze der Reformation vorangegangene Mittelalter in die schnödeste Verachtung herabsank. War diese Verachtung in Bezug auf die wissenschaftlichen Bestrebungen desselben schon gross genug und durch deren Unfruchtbarkeit für das Leben und für die Welt einigermaassen gerechtfertigt, so war sie doch grösser und ungerechter in Bezug auf die mittelalterliche Kunst. Diese hatte in der gothischen Architektur und Ornamentik ihren Höhepunkt erreicht und die Malerei war diesseits der Alpen, von einem unschuldvollen innigen Naturgefühl geleitet, auf dem besten Wege dahin, als die Reformation und die sogenannte Renaissance zugleich dazwischen traten und mit doppelter Gewalt der Kunst eine Richtung gaben, in der sie bald auf Abwege gerieth und der Geschmack sich dergestalt verschlechterte, dass endlich alle Empfänglichkeit für die unbewusste und anspruchlose Grösse und Reinheit ihrer früheren Schöpfungen erstarb, die einer gänzlichen Vernachlässigung und Vergessenheit anheimfielen.

Erst unser Jahrhundert hat diese Ungerechtigkeit wieder gut gemacht, die Archäologie und Kunst des Mittelalters mit der antiken als gleichberechtigt anerkannt und von jenen die eine mit besonderem Eifer angebaut, die andre und ihre Denkmale aus dem Staube hervorgezogen und in ihre Ehre und Würde wieder eingesetzt. Nunmehr konnte es nicht fehlen, dass auch das Kostum des christlichen Mittelalters, nicht blos als Zweig der Ornamentik, sondern auch als Produkt von Sitte und Industrie, in seinem historischen Zusammenhang ins Auge gefasst wurde, wozu mancherlei Antriebe hindrängten, von denen hier nur diejenigen hervorgehoben werden mögen, welche von dem Theater und der Historienmalerei ausgingen. Die Helden und Heldinnen der französischen Tragödie in Perucken und Reifröcken waren mit Recht lächerlich geworden, das shakespearsche Drama hatte die Geschichte und Romantik der Vorzeit auf das Theater verpflanzt. Die Einführung historischer Kostumtreue schien ein nothwendiger Schritt um die Bühne zu verbessern, wobei jedoch nur zu oft vergessen wurde, dass hier die Poesie und die Gaben des Dichters und Schauspielers die Hauptsache, dekorativer Luxus und Beförderung der Illusion aber nur untergeordnete Hülfsmittel sind, und es für die vorübergehende Erscheinung des Schauspiels genügt, nur den allgemeinen Charakter der Zeit, aus welcher sein Stoff geschöpft ist, äusserlich zu vergegenwärtigen, aber die Bühne am wenigsten der Ort ist, um mit archäologischer Korrektheit kokettiren und der strengsten Kritik in dieser Beziehung die Spitze bieten zu wollen. Obgleich sich die Haupttheater in Herausgabe kostbarer Musterbilder aus ihren Garderoben zu überbieten suchten, so sind diese doch für das Kostumstudium und den Künstler ohne Werth geblieben, weil es noch zu sehr an den archäologischen Vorarbeiten fehlte und alles, was auf diesem Wege erreicht wurde, war am Ende nicht viel mehr, als eine Zusammenschmelzung des Alten und Neuen, die sich jenem nur soweit annäherte, als es der moderne Geschmack, die Laune und Selbstgefälligkeit der Schauspieler und die Kräfte der Theaterkassen gestatten wollten.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

Stockholm. Es ist eine Subscription zu Stande gekommen für eine Reiterstatue für König Karl Johann (Bernadotte). Das Modell, von einem schwedischen Bildhauer, Fagilberg, in Rom ausgeführt, ist zum Guss in die k. Anstalt nach München geschickt worden.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr Unger in Berlin

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 42. Sonnabend, den 18. October. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VI.

Die werkthätige Kunst.

5. Dichtkunst.

Ebenso, wie bei der Musik, wird auch bei der Dichtkunst die Aufgabe zum künstlerischen Schaffen nur selten am Orte sein und wird etwa nur Concurrenz oder Prämienaussetzung im Allgemeinen (vergl. das im Anfang des vorigen Abschnittes Gesagte) ein Aequivalent bilden können. Andererseits wird es hier noch mehr auf persönliche Förderung ankommen müssen, auf die denn auch von verschiedenen Seiten hingedeutet wird. Näheres in dieser Beziehung deutet Hr. Benedix an, indem er Unterstützung junger Dichter durch Reisestipendien und Unterstützung älterer, deren Produktionszeit hinter ihnen liegt, durch Pensionen für erforderlich erachtet.

Von wesentlichster Bedeutung, zumal in ihrer schlagenden Wirkung auf das Volk, erscheint die dramatische Poesie, und so dürfte hier jene Förderung vorzugsweise in Anwendung kommen müssen. Hr. Devrient namentlich (in seiner Schrift über Reorganisation des Theaters) deutet auf die Nothwendigkeit hin, dass das „Nationaltheater" sich eine Ermuthigung und Befeuerung der Autoren dringend angelegen sein lassen müsse. Als die nächsten Schritte dazu erscheinen ihm eine angemessene Regulirung des Honorars und die Eröffnung einer achtungsvollen Stellung zur Bühne. Dagegen will er aber auch eine strenge Auswahl unter den poetischen Tageserzeugnissen zur unerlässlichen Pflicht gemacht wissen. Die Muse aber verlangt einmal, dass die Dichter Musse für sie haben, und diese soll ihnen erkauft werden.

Welche unangenehme Wirkung die Nichtachtung dieser Nothwendigkeit erzeugen kann, das tritt am deutlichsten bei unseren deutschen Operntexten zu Tage. Kein tüchtiger dramatischer Dichter giebt sich so leicht mit der Abfassung derselben ab; er hat eben weder Anerkennung noch Gewinn davon. Man nennt ihn kaum und sorgt nicht eben peinlich für seine Honorirung. Wir wissen von einem unserer ersten Opernsänger, dass er sich die schlecht übersetzten, fremden Texte mühvoll umzuändern und zurechtzulegen pflegt, damit es nur möglich wird, mehr als zwei Verse von den Sachen zu behalten und damit noch Gelegenheit zur Entfaltung eines dramatischen Spieles bleibe, welche bei einem schlechten Texte geradezu abgeschnitten ist. Es ist da gar kein bestimmter Brauch, wer die Texte eigentlich liefern soll. Man überlässt es gewöhnlich dem Componisten, der, so gut und so wohlfeil es gehen will, sich denselben irgend woher verschafft oder sich selber macht. Sehr interessante Data darüber bringt Hr. Cornet bei, der es unumwunden ausspricht, dass die Herren Auber, Halevy und Adam es wohl grossen Theils ihrem Scribe, St. Georg u. s. w. verdanken, dass sie noch so sehr in das deutsche Repertoir eingreifen. Von dem ersten erzählt Hr. Cornet folgende Aeusserung: „ich lese wohl zwanzig libretti, bevor ich mich zur Annahme entschliesse, denn alles Talent des Componisten wird an einem geistlosen Buche zu Grunde gehen". Weber habe nach eignem Geständniss oft die voreilige Wahl des Opernbuches der Euryanthe bereut. — „So lange" — fährt Hr. C. fort — „sich deutsche Tonsetzer selbst um libretti kümmern, sie selbst honoriren müssen, und nicht die Theater-Administration solche von geschickten, bühnenerfahrenen, industriösen Dichtern, durch besondere Aneiferung und Belohnung heraus zu locken wissen, und den Componisten liefern, wird es auch so bleiben, wie es eben ist. Würde man ihnen ein Drittheil, den Tonsetzern zwei Drittheile der Tantième von 10 pCt. jeder Brutto-Einnahme von den ersten 30 Opernvorstellungen an Theatern ersten Ranges zusprechen, ihnen dann die 30 Vorstellungen zum halben Benefiz, oder noch besser 6 pCt. Tantième nach der 30sten Vorstellung ad dies vitae bewilligen, würden die Theater zweiten und dritten Ranges durchschnittlich ein Honorar von 25 bis 30 Frd'or bezahlen, so dürfte Deutschland eben so gute Opernbücher haben, wie Frankreich. Wenn die Direktionen selbst praktische Opernbücher auf solchem Wege veranlasst haben, dann müssen sie auch die musikalischen Qualitäten des Componisten zu beurtheilen verstehen und sie vertheilen. So machten es die Direktoren der Academie royale und der Opera comique.

Auch die Commission der Leipziger Tonkünstler-Versammlung wünscht, dass nicht blos der Componist, sondern auch der Dichter einer Oper honorirt werde, und Herr Gutzkow hält dafür, dass die Direktion selbst für gute Operntexte Sorge tragen müsse.

Die Akademie der Künste in ihren Vorschlägen zur Verwendung der Mittel empfiehlt der Dichtkunst, als unentbehrlichem Material der Vokalmusik, durch zu honorirende Aufträge Ermunterung zu gewähren und dazu einstweilen 1000 Thlr. auszuwerfen.

6. Schaubühne.

Das Werk des dramatischen Dichters und Musikers erhält erst auf der Schaubühne, welche dasselbe vorführt, seine Realität. Die grössere Selbständigkeit in der Kunst des Schauspielers, im Vergleich zu anderen nur exekutirenden Künstlern, die umfassende Wichtigkeit des Instituts, die zahlreichen und eindringlichen Stimmen, welche über die Mängel des gegenwärtigen Zustandes laut geworden sind und ihre Vorschläge zur Abhülfe vorgelegt haben, veranlassen uns zu einer gesonderten und umfassenden Besprechung der hier einschlagenden Punkte. Es liegt in der Natur der Sache, dass es sich hier nicht um die künstlerische Ausführung allein, sondern wesentlich zugleich um die Verfassung des kleinen Künstlerstaates, welche die Ausführung der Kunstwerke bedingt, handelt.

Es ist fast keine unter jenen Stimmen, die nicht die schmerzliche Seite des Verfalls der Bühne oder ihres unerfreulichen Zustandes in irgend einer Weise berührte oder in Beispielen vor Augen legte. Letztere sind, insofern sie das Wesen der Provinzialbühnen bis zu den wandernden Truppen hinab schildern, wahrhaft erschreckend. Besonders in der kleinen Broschüre Hammermeister's „die dramatische Kunst eine Ausgesetzte", welche die einfache und beredte Sprache einer ungeschminkten Darlegung redet, so dass sie nicht einmal den Trost anderer Darstellungen giebt, welche in übertreibender Weise Hrn. Hammermeister noch nicht für erschöpfend erklären. Es bestätigen mehr oder weniger die traurigen Schilderungen des Hrn. Hammermeister Hr. Benedix, Hr. Seidel, Hr. Devrient, Hr. Steiner und Andere.

Hr. Benedix in einigen schätzbaren statistischen Notizen über die deutschen Theater theilt dieselben in vier Klassen, indem er Hoftheater, stehende Bühnen fürs ganze Jahr, stehende Bühnen für den Winter und endlich reisende Theater annimmt. Eine weiter gefasste Eintheilung, die dieser nicht entgegen ist, ergiebt sich aus sämmtlichen Eingängen über die Bühnenangelegenheiten, indem man die Hoftheater von denjenigen scheidet, welche sich ihre Existenz und die ihrer Künstler selbständig und ohne Beihülfe erringen. Denn während überall bei der letzteren Gattung sowohl in der Klage, als in dem Vorschlage zur Abhülfe das Hauptgewicht auf die mehr äusserlichen Fragen gelegt wird, wendet man sich bei der Betrachtung der Hoftheater, bei denen der Kampf mit äusserlichen Inkonvenienzien fortfällt, mehr den inneren Schäden zu. Da natürlich der enge Zusammenhang sämmtlicher Arten von Bühnen-Anstalten Niemandem unklar ist, so fehlt es nicht bei dem Einzelnen an der Beziehung auf das Allgemeine und es ist die allseitigste Betrachtung der Bühnen-Verhältnisse zum Vorschein gekommen. Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass es einer Versammlung von Schauspielern gelingen würde, eine umfassende und tiefeingreifende Erörterung der Theaterfragen zu Tage zu fördern, allein Hr. Steiner, der hauptsächlich solche Versammlungen wünscht, wird sich aus der gegenwärtigen Schrift überzeugen, dass es schwerlich irgend etwas Wesentliches hierher Gehöriges geben dürfte, das nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen worden wäre.

Es liess sich wohl erwarten, dass Niemand von denen, welche über das Theater sich geäussert haben, den Werth desselben zu geringe anschlagen würde. Dennoch finden wir als Hauptzwecke dieses Instituts meist nur indirekte angegeben, wohin z. B. der Einfluss auf den Kunstsinn, die Sittlichkeit etc. gehört. Dieses durch erschöpfende Definition in Weise des Begriffs auszudrücken, ist allerdings Sache der Philosophie und es fehlt auch nicht an der freilich beiläufig gegebenen Ansicht des Hrn. Rötscher, „dass das Theater den höchsten Zweck hat, dem Menschen die absolute Gegenwart des Geistes in der Form einer künstlerisch sich mit Nothwendigkeit abrundenden Handlung darzustellen. Die Bühne erhebe den Zuschauer zur Anschauung der sittlichen Idee, welche er im idealen Gebiete vor sich werden sieht".

Beginnen wir nun mit den Hoftheatern.

Allgemein spricht man sich für die Nothwendigkeit aus, dass die Hoftheater in Nationaltheater verwandelt werden sollen, d. h. dass der Staat die Leistungen übernehme, welche bis jetzt der Hof gewährt hat, wo dann natürlich auch der Einfluss des Hofes auf die Leitung der Anstalt wegfällt. — Wie nun dies zu bewerkstelligen sei, darüber sind die Ansichten verschieden. Hr. Devrient weiset in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst nach, wo und unter welchen Begriffen schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Nationaltheater dagewesen. Es war der Kaiser Joseph II., der, wie nachgewiesen wird, die Selbstregierung der Künstler für nothwendig erachtete, und daher dem Wiener Nationaltheater eine ganz republikanische Verfassung gab, deren Grundsätze in Mannheim unter Dalberg Fortbildung fanden. An diesen Theatern wurde nun die künstlerische Thätigkeit natürlich von künstlerischen Direktoren geleitet; es übten aber die Höfe im Allgemeinen Schutz und Oberaufsicht aus. Der alte Glanz, in welchem nach dem Wiener Congress die Höfe strahlten, veränderte jedoch Stellung und Organisation der Bühne wiederum wesentlich. Staat und Nation gaben ihre Ansprüche auf, der Name Nationaltheater wich dem Titel Hoftheater, Kaiser Josephs Principien wurden verlassen und das Bureau wurde der Mittelpunkt der Kunstthätigkeit. An die Stelle der künstlerischen Leitung kam die der Intendanten, welche mitunter von anderen, zum Theil erheblich verschiedenen Gesichtspunkten ausging. Hr. Devrient bezeichnet dies als einen bösen Stoss für die Bühne, welche so unmöglich ohne organische, von einem Lebenspunkte ausgehende Thätigkeit lebendige Werke schaffen kann. Es komme nicht darauf an, wie viel oder wie wenig ausgegeben, sondern was für das Ausgegebene geleistet würde. Thatsächlich hat sich die Sehnsucht nach künstlerischen Oberleitungen schon in der Creirung verschiedentlicher Dramaturgen kundgegeben.

„Kein Zweifel also" — ruft Hr. Devrient aus — „dass die Staatsregierung selbst die Schaubühnen des ganzen Landes unter ihre Oberleitung nehmen muss, dass dasjenige Ministerium, welches die Erziehung, die Veredlung des Volkes zur Aufgabe hat, welches Religion, Wissenschaft und Kunst — diese dreieinige Begeistigung unserer höheren Natur — in ihrem Zusammenwirken überwacht, nicht länger säumen darf, sich auch der Schauspielkunst zu bemächtigen."

(Fortsetzung folgt.)

Norwegische Künstler.

(Fortsetzung.)

Nachdem so die norwegische Kunst in Dahl ihre ersten, unvergänglichen Wurzeln geschlagen hatte, verging jedoch einige Zeit, ehe sie wieder neue Lebenszeichen gab. Ihren zweiten namhaften Landschafter gewann sie dann in Thomas Fearnley, ein Name, der im Bewusstsein des Volkes fast unzertrennlich von Dahl geworden ist, weil man in diesen Zweien lange gewohnt war, den ganzen Inbegriff unserer Kunst zu se-

hen, obgleich sie ihren besonderen Ansichten und Richtungen nach ganz verschieden waren. Fearnley hatte den grossen Vorzug vor Dahl, dass er bei seinem ersten Betreten der Kunstbahn eine auf gesunden Principien basirte, bereits zur vollkommenen Entwickelung gelangte Kunst vorfand. Gleich Jenem brauchte er daher nicht einen Kampf gegen das Bestehende zu beginnen, sondern konnte sich ihm anschliessen und auf solcher soliden Grundlage das schöne Gebäude seines Kunststrebens weiter aufführen. — Fearnley kam etwas spät zur Kunst, da er früher für verschiedene andere Lebensstellungen bestimmt war. Durch einen hochherzigen Gönner [1]) wurde er in den Stand gesetzt, im Auslande den Unterricht zu finden, den ihm die Heimat damals nicht geben konnte, und so sehen wir ihn in Stockholm und Kopenhagen rastlos vorwärts streben und bald grosse Hoffnungen für die Zukunft erwecken. Wesentlich aber gehört er doch der Münchener Schule an und die Folgen hiervon sind kennbar genug. Seine Landschaften sind nicht nur einzelne Bruchstücke der Natur, sondern machen in der Regel ein in sich abgeschlossenes Ganzes aus, und in der Linienführung und den compositionellen Elementen der Landschaft steht er durchaus auf dem Boden seiner Zeit. Seine Farbe ist mild, aber wahr und harmonisch, von Effekthascherei durchweg keine Spur; die Behandlung, trotz ihrer Eiegang, erschöpfend und gründlich. Seine Darstellungsweise, nicht so derb und energisch wie Dahl's, eignet sich auch nicht so gut wie dessen seine, den Ernst der nordischen Natur potenzirt wiederzugeben; aber sie steht doch meistens im genauesten Einklange mit dem Gegenstande, und selbst wo er eine grossartige Natursceneri im Geiste Dahl's behandelt (Wasserfälle in wilden Gebirgsgegenden), wird die eigenthümliche Wildheit solcher Gegenstände Vielen vielleicht geniessbarer durch das läuternde Medium seines Pinsels. — Von diesem talentvollen Künstler, der im J. 1842 in München, leider viel zu früh, vom Vaterlande und Jedem beweint, der seinen biederen und ächten Künstler-Charakter näher kannte, aus dem Leben fortgerufen wurde, finden sich schöne Erzeugnisse seines Talents und Strebens an mehreren Orten; so z. B. in München (in der Leuchtenbergischen Galerie u. a.); in der Nationalgalerie in Christiania ein grossartiges Bild von bedeutenden Dimensionen, der „Labro-Fos“ (Wasserfall) bei Kongsberg, so wie bei mehreren Privatbesitzern; ferner in Dänemark, Schweden, Holland etc. Sein letztes, vielleicht schönstes Werk befindet sich in Hamburg im Privatbesitze.

Lange Zeit hindurch — wie gesagt — waren Dahl und Fearnley unsere einzigen Künstler, wenigstens die einzigen, welche einen hervorragenden Namen trugen. Beide waren zugleich Landschaftsmaler, welches Kunstfach, beiläufig bemerkt, dasjenige ist, das von unseren jetzigen Künstlern zumeist, um nicht zu sagen ausschliesslich, cultivirt wird. Es ist beinahe, als ob die eigenthümliche Beschaffenheit des Landes selbst sie darauf hinwiese; denn wo die Natur so imposant, so überwältigend ist, wie bei uns, dass der Mensch im Vergleich mit ihr fast zu einer blossen Staffage hinabgedrückt wird, da ist es ganz natürlich, das jene die Aufmerksamkeit mächtiger fesseln, den Geist mehr ansprechen muss, als das Menschenleben in seinen verhältnissmässig kleineren Zuständen. — Es verging also ein längerer Zeitraum, in dem der Genius Norwegens gleichsam mit der Erweckung neuer Künstlergeister einhalten zu wollen schien, vielleicht damit die Nation das Künstlerpaar, welches sie besass, um so besser verstehen und schätzen lernen konnte, ohne genöthigt zu sein, ihre Bewunderung und ihre Liebe zwischen Mehreren zu theilen. In den Jahren 1832 und 1833 fingen indessen A. Tidemand und J. Frich an, die Kunst auf der Kopenhagener Akademie zu studiren. Besondere Verhältnisse, welche der Oeffentlichkeit nicht angehören, verbieten mir, eine eigene Ansicht über das Talent des Ersteren und den Werth seiner Werke auszusprechen; ich beschränke mich daher auf das, was als eine Thatsache angesehen werden darf.

In Adolph Tidemand besitzen wir bis jetzt noch unseren einzigen Figurenmaler und namentlich den Darsteller unseres Volkslebens. Nachdem er seine elementare Bildung auf der Akademie zu Kopenhagen erhalten hatte, verliess er dieselbe im Jahre 1837 und ging nach Düsseldorf, welcher Schule er eigentlich verdankt, was er später geworden. Anfänglich schien es, als ob er sich ausschliesslich der Historienmalerei widmen wolle, indem er im Frühjahr 1841 daselbst ein grösseres Bild — „Gustav Wasa, zu den in der Kirche zu Mora versammelten Bauern Dalarnes redend“ — ausstellte, das eines allgemeinen Beifalls sich erfreute und als ein viel versprechendes, bedeutenderes Erstlingswerk des jungen Künstlers von dem westphälisch-rheinischen Kunstvereine angekauft wurde, bei dessen Verloosung es später in den Besitz eines Privatmannes in Dorpat überging. Ein Aufenthalt, erst in München und Rom und dann in Norwegen, muss indessen den Künstler auf andere Gedanken in Bezug auf die eigentliche Beschaffenheit des ihm innewohnenden Talentes gebracht haben; denn von dieser Zeit an sehen wir ihn fast ausschliesslich damit beschäftigt, die eigenthümlichen Zustände seines Volkes in einer Reihe von Gemälden darzustellen, über welche die öffentliche Meinung schon längst ihr Urtheil gefällt hat. Besonders beliebt sind unter andern seine kleinen Kabinetsstücke, mit verschiedenartigen gemüthlichen Episoden aus dem häuslichen Leben der norwegischen Landbewohner. Oefter wählt er aber doch zum Stoff bedeutendere Gegenstände, die eine grossartigere Auffassung bedingen, und welche dann in Dimensionen ausgeführt sind, die sich denen des historischen Bildes annähern. Von seinen Arbeiten können hauptsächlich folgende genannt werden: Ein Kabinetstück, „die Haus-Andacht“, in der National-Galerie in Christiania befindlich; ein den Dimensionen nach ähnliches „der erste Unterricht“, dem Hrn. Baron von der Leyen in Crefeld gehörig; „die Märchenerzählerin“ (doppelte Beleuchtung, des Feuerheerds und des Lampenlichts, beide zur schönsten Gesammtwirkung verschmolzen), im Besitze der Königin von Norwegen und Schweden; „Katechisation eines Küsters auf dem Lande in Norwegen“ (grösseres Bild mit der interessanten Lokalität des Innern der alten Stavenkirche in Hitterdal in Tellemarken [1]), Eigenthum des Königs; mehrere in Gemeinschaft mit Gude ausgeführten Bilder, die besonders Glück gemacht und worin die beiden Künstler eine solche Einheit der Behandlung beobachtet haben, dass man glauben möchte, diese Bilder haben nur einem einzigen Künstler ihre Entstehung zu verdanken. Unter diesen dürfen besonders genannt werden: „die Brautfahrt“ (wie die übrigen im norwegischen Motiv); „Sommerabend auf dem Binnensee“ (nach dem Haag verkauft), ein höchst reizendes und poetisch gefasstes und mit vielem Farbensinne behandeltes Bild von grosser Dimension; „die Nacht auf dem Fjord“ — doppelte Wirkung des Mondlichts und des Feuers in einem Fischerkahn — welches Bild, von beiden Künstlern

1) Mehrere unserer Künstler haben das Glück gehabt, dergleichen gerade in dem Augenblicke zu finden, wo sie des Beistandes am meisten bedurften, und ich sehe keinen Grund, weshalb ich die Namen der beiden Ehrenmänner verschweigen sollte, welche einen so entschiedenen Einfluss auf Dahl's und Fearnley's Leben ausgeübt; bei Jenem nämlich war es der Oberlehrer Sagen in Bergen, bei Diesem der Grosshändler Andresen in Christiania.

1) Vgl. hierüber Kugler's Kunstgeschichte.

dreimal gemalt, auf der jetzigen Ausstellung in Düsseldorf allgemeine Bewunderung geerntet hat, u. s. w. Im Auftrage des Königs führte Tidemand voriges Jahr den grossen Cyklus in zehn Bildern aus, dessen ich in meinem Berichte über „Oscarshall" schon Erwähnung gethan, und über dessen Werth nur eine Stimme laut geworden. Dies Werk wird in lithographischer Nachbildung demnächst im Verlage der Buddens'schen Kunsthandlung in Düsseldorf erscheinen, dessen jetziger Besitzer, Hr. E. Schulte, die Ausgabe veranstaltet hat. Vor Allem aber muss ich hier nennen das grosse Genrebild, das eigentlich Tidemand's Namen allgemein verbreitet, und welches, fast in allen Blättern Deutschlands seiner Zeit besprochen, eine ganz ausserordentliche Anerkennung dem Talente seines Urhebers verschafft hat. Dies ist: „Die Versammlung der Haugianer" (eine norwegische Sekte), welches der städtischen Galerie Düsseldorfs angehört, als eine der grössten Zierde es allgemein betrachtet wird. Das Bild, welches sich im Jahre 1848 auf der grossen Berliner Ausstellung befand und vom Cotta'schen Kunstblatte als einer der „Glanzpunkte" dieser Ausstellung bezeichnet wurde, brachte dem Künstler zugleich mit zweien anderen Kunstgenossen — dem Prof. Begas und dem Genremaler E. Meyerheim — die grosse Goldmedaille der Akademie und gleich darauf die Ernennung zum „ordentlichen Mitgliede" derselben; für welche Anerkennung, so wie für seine übrigen Leistungen, der Künstler den Beweis der Zufriedenheit seines Königs erhielt, indem derselbe Tidemand zum Ritter des norwegischen St. Olafs-Ordens ernannte. — Tidemand ist übrigens Mitglied der königl. Akademie zu Stockholm und Kopenhagen, so wie der Kunstschule in Christiania.

Gleich den meisten kunstliebenden Norwegern wählte J. Frich die Landschaft zum Fache, und hat sich in Kopenhagen, Dresden und besonders in München ausgebildet. Sein künstlerischer Charakter zeigt sich mehr in einer Richtung auf das Milde, Graziöse, zuweilen mit einem Anklange einer gewissen Romantik, als auf das Grossartige, Imposante in der Natur, und man muss gestehen, dass er in nicht geringem Grade das Talent, poetisch-malerische Vorwürfe zu wählen, so wie auch den Sinn für Totalität und Wirkung besitzt. Bei seinem schönen Talente ist es nur zu bedauern, dass er fast die ganze Zeit seit seiner Rückkehr von München in Christiania zubringen musste, wo er, bei dem fortdauernden Aufenthalte unserer bedeutenderen Künstler im Auslande, beinahe ganz isolirt dasteht. Es könnte daher vielleicht ein Beweis dafür sein, wie glücklich dieser Künstler von der Natur ausgestattet ist, dass er, trotz der weniger günstigen Verhältnisse, unter denen er so lange gelebt, doch nicht zurückgegangen, sondern eher noch fortgeschritten ist. — Er ist ein Künstler, dessen Bilder immer etwas das Gemüth Ansprechendes in sich haben, und König Oscar hat ihm mehrfach Beweise seines Zutrauens gegeben, so wie unter Anderem besonders dadurch, dass er ihm die Ausführung der sechs grossen norwegischen Landschaften im Speisesaale seiner neuen Villa anvertraute. Die Entwürfe zu diesen Bildern versprachen schon viel, und wenn die letzte Ausführung, die ich nicht kenne, in entsprechendem Verhältnisse zu denselben steht, so werden sie ein schönes Zeugniss von dem Talente des Künstlers, so wie auch eine Zierde des Gebäudes abgeben. — Frich's Arbeiten befinden sich, in Folge seines langen Aufenthaltes in Norwegen, grösstentheils im Lande selbst, einige in Stockholm auf dem königlichen Schlosse. Auch diesem Künstler ist die Anerkennung zu Theil geworden, zum Mitgliede der Akademie der Künste in Stockholm ernannt zu sein.

(Schluss folgt.)

Kaulbach's diesjährige Sommerarbeit in Berlin.

Kaulbach hat sein Zelt wieder abgebrochen bei uns. Er macht es wie die Zugvögel. Sobald der Herbst die Fluren malt, mag er nicht mehr die Wände malen; dann zieht er heim, um erst mit dem Frühling wiederzukehren. Wir machen's wie die Dorfgevattern; wenn sich der Donnergott verzogen hat, dann kommen sie heraus und sehen zu, was er angerichtet. Wir können nicht unterlassen, auch heuer, wie im vorigen Jahr, den Schauplatz der Thaten unseres Gastes zu mustern. Wenn man den einen Theil der Wandfläche betrachtet, wo das grosse Geschichtsdrama beginnt, so hat man schon den Eindruck des Fertigen. Die Figur der Sage, vom Meister selbst in Farbe übersetzt, prangt über der dunkelbraunen, glänzenden Thür. Der Fries, der dem Maler Peterssen zur Ausführung übertragen ist, dehnt sich bis über die Hälfte fertig hinaus. Ein Theil der Pilasterstreifen mit den hunderten von Figuren, welchen wir nachher noch eine genaue Durchsicht widmen müssen, rahmt ein; es fehlt nur, dass die schmalen geschmackvollen Goldleisten, die wir schon in der Ecke lehnen sehen, zwischengefügt werden und — die weisse Wand ist ganz und gar mit edlem Stoff bedeckt. Was aber zunächst und zumeist unsere Aufmerksamkeit fesselt, ist die Vollendung der „Zerstörung von Jerusalem". Man sollte die Vollendung eines so grossartigen Werkes der Malerei ebenfalls mit feierlicher Enthüllung begehen. Wenn so unter den Festakkorden einer Beethoven'schen Symphonie der Vorhang weggezogen würde und man nun in strahlender Farbenpracht erblickt, was man stückweise in Entwürfen, Cartons und kleinern Farbenskizzen nach und nach kennen und sich im Geiste zusammenzusetzen gelernt hat, das müsste doch ein erhebender Moment sein. Denn wie die endliche festliche Aufführung eines grossen musikalischen Drama's, das man bis dahin nur aus einzelnen Partieen, aus Proben und in einzelnen Stimmen kennt, so wirkt trotz aller Bekanntschaft mit dem Einzelnsten dieses Werkes, seine Vollendung in Farben ganz neu und es kommt Einem vor, als liege nun erst die Möglichkeit des vollen Verständnisses offen da. Wir schliessen selbst diejenigen nicht aus, welche das Oelbild in München kennen und bewundern lernten, denn das Bild ist einmal so sehr ein Cyklusbild, dass es im Verein mit den andern erst sein volles Gewicht der Wirkung entfaltet, wie denn auch dem Maler schon bei seiner ersten Conception wirklich die Idee eines ganzen Kreises von Darstellungen der Art vorgeschwebt hat. Jetzt haben die Seelen des Cartons Leiber bekommen. Dem Auge, das gern zur Melodie der Formen die Harmonie der Farben sieht, ist sein volles Recht geworden. Befestigt in seiner leuchtenden Gluth, wie das Bild jetzt dasteht, ist es, als ob nun, da es mit der Macht seiner Wirklichkeit auf uns eindringt, als ob nun erst das grosse, blutig-düstere Ereigniss als unwiderrufliches Faktum feststeht in der Geschichte. Wir haben zwar Alle in der Bibel gelesen: „Deine Feinde werden dich schleifen und keinen Stein auf dem andern lassen". Aber hier wird es uns noch einmal recht eindringlich gesagt, was eine brennende, zerstörte Stadt sei. Wir haben gelesen: „Ich werde sie essen lassen das Fleisch ihrer Söhne und das Fleisch ihrer Töchter in der Belagerung und in der Angst, in welcher ihre Feinde und die nach ihrem Leben stehen sie bedrängen werden". — Aber hier unter den Gruppen der ausgehungerten Belagerten, ihre gemarterten Züge zeigen uns erst, was es heisst, wenn dieses strenge Wort Fleisch und Blut bekommt. In Bezug auf die Durchführung in Farben ist dieses Bild ein wahrer Triumph der Stereochromie. Jede Schwierigkeit der Technik scheint verbannt und überwunden. Es ist neben der leuchtenden Pracht

der Farben eine Wärme und Zartheit an den geeigneten Stellen, die wir dieser Malart gar nicht zugetraut hätten, wenn uns nicht die schon bei dem Babelthurm gezeigten Erfolge auf noch grössere vorbereitet haben würden.

Herausgetreten in die langdauernde Existenz, wie es nun dasteht, wollen wir die im vorigen Jahrgange von uns erörterte Frage, in wie fern dieses Bild ein in sich abgeschlossenes Historisches sei, nicht wieder aufnehmen. Dort bereits haben wir die Schöpfungsart des Künstlers zu charakterisiren und ihre Wurzeln und Quellen aufzudecken versucht. Wir haben gefunden, dass Kaulbach mythisch-historisch zu Werke geht und den ganzen Cyklus, der ihm zur Darstellung oblag, in diesem Geiste komponirt hat. Aber gleichwohl hält er Mythe und Symbolik auf der einen und Geschichte auf der andern Seite streng von einander gesondert, nicht bloss örtlich, sondern auch in der directen äussern Beziehung aufeinander. Drei Gruppen erscheinen als nicht unmittelbar dem real-historischen Momente angehörig, als unwirkliche Erscheinungen, oder mit der Realität des Vorgangs äusserlich nicht zusammenhängend: Die Propheten als Verkündiger mit den sieben Engeln als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts, der ewige Jude mit den schlangenbewaffneten drei Dämonen und die abziehenden Christen mit den drei schützenden Engeln. Diese Gruppen sind zur äussersten Rechten und Linken des Bildes und oben angebracht und stehen durchaus nicht in äusserer Beziehung zu dem Zerstörungswerk, das sie einschliessen und begrenzen. Sie sind wie ein Rahmen herumgelegt, wie ein Prolog und Epilog zu dem Drama, die uns Andeutungen geben über die Ursache und die zwiefache Wirkung des grausenhaften Ereignisses. Auf dem Bilde achtet Niemand auf sie, Niemand sieht sie, weder der siegprangende Kaiser noch seine mord- und zerstörungslustigen Schaaren und seine Tubabläser, welche mit Alles übertönendem Schalle das Weltgericht verkünden, das sie später ebenfalls erreichen und fällen wird — die Blinden! weder sieht sie der Oberpriester, der mit den Seinen freiwillig den Urtheilspruch erfüllt, weder die hungernden und verzweifelnden Weiber, noch die drohenden trotzigen Männer, noch Simon und Johannes von Gischala, die blutgetränkten Anführer der Juden, an den Stufen des feuergerötheten Tempels. Aber drinnen im Herzen brennt oder lindert es was diese Gruppen besagen, und auf dem Antlitz all' dieser Männer und Weiber steht die Schuld geschrieben und ihre Geissel, das Verhängniss und seine Erfüllung, wie der Maler es für den Beschauer in den Gruppen angedeutet hat: Oben das Gericht und seine Vollstreckung, unten das Resultat für die Verstockten sowie für die Gottgehorsamen.

Die cyklische Einreihung des Bildes ist seinem halb symbolischen Charakter günstig. Treten schon die himmlischen Gestalten durch ihre lichtere Färbung aus der realen Umgebung hervor, was freilich bei den der Zukunft angehörigen, gleichfalls nicht unmittelbar in die Handlung verwobenen irdischen nicht möglich war, so lassen sich doch auch diese Gruppen, eben weil, wie wir schon früher einmal gesagt haben, die ganzen Wände gleichsam eine einzige fortlaufende Darstellung bilden, die der einzelnen Rahmen spottet oder vielmehr durch diese ergänzt und noch mehr in einandergeschmolzen wird, wiederum als einzelne Bilder in dem Bildermeer recht gut für sich betrachten. Wenigstens scheint uns dies eben Angeführte den Standpunkt einzuschliessen, von welchem aus diese Compositionen und insbesondere das eben besprochene Bild betrachtet sein wollen. Und welche Fülle von herrlichen Einzelnheiten bietet es wieder. Welche Gestalten! Welch ein Regenbogenfarbenzusammenklang herrscht in der Gruppe der sieben Engel, die da ausgiessen sollen auf die Erde die sieben Schalen des Zornes Gottes. Wie ist dem Maler der römische Imperator gelungen, der auf seinem weissen Rosse nicht wie ein wuthschnaubender Bezwinger sondern wie die stille unabwendbare Nothwendigkeit des Verhängnisses ruhig daher reitet, ein lebendiger Ausdruck der Worte, die ihm Josephus in den Mund legt: „Gott hat uns Krieg führen helfen.“ Gott ist es, der die Juden aus diesen Vesten gezogen hat; denn was würden Menschenhände und menschliche Werkzeuge wider solche Thürme vermocht haben?“ — Welch' ein entsetzliches Bild bietet die Tochter Eleazars dar, die, in der Mitte zwischen hungernden Weibern, das einzige, das ihr geblieben, ihren Säugling zu schlachten im Begriff ist. Diese schreckliche Scene hat der Maler weise in das halb verschleierte Dunkel des Mittelgrundes gelegt, während im Vordergrunde neben seinen Urnen voll Gold und Kostbarkeiten ein weissbärtiger Alter kauert, dessen Seele an dem Mammon hängt, ein Theilhaber an der grossen Schuld, ein düsterer Repräsentant des verwahrlos'ten und dem Untergange geweihten Geschlechts, das so fruchtbar war an Freveln. Im Mittelpunkt des Bildes aber steht der Altar, den nun die Römer mit Adler bepflanzen, wo bis dahin dem Höchsten geopfert war und neben ihm der Hohepriester mit den Seinen, eine hoch tragische Gruppe. Früher, „wenn er aus dem Vorhang hervorging“ — wie Jesus Sirach sagt — „so leuchtete er, wie der Morgenstern durch die Wolken, wie der volle Mond; wenn er den schönen langen Rock anlegte, und den ganzen Schmuck anzog, und zum heiligen Altar trat, so zierete er das ganze Heiligthum umher“ — jetzt steht er da, ein zweiter Laokoon, der die Fehle seines Volkes wusste und es warnte, aber zu ihm steht und mit ihm untergehn will, wenn auch das Schicksal dazu seine eigne Hand gebraucht. Zum letztenmale zückt er das lange Opfermesser, diesmal ist er selber das schön geschmückte Opfer und um ihn herum liegen schon, die ihn einst umstanden haben, wie die Cedern auf dem Libanon und ihn umringt hatten, wie Palmenzweige. In ihm klärt sich die ganze Verstocktheit und der Gräuel und das Verbrechen, die moralische Trostlosigkeit des Zustandes, worin das Volk versunken war, in ihm klärt es sich ab zum tragischen Pathos, in ihm ist tragische Schuld, was bei den Andern niedere Leidenschaften und gemeines Laster ist, in seinem freiwilligen Tod liegt die Sühne, in den davonziehenden Christen die Versöhnung dieses ernsten, herzerschütternden Drama's. (Fortsetzung folgt.)

Zur Kunde der Dürer'schen Holzschnitte.

Wenn der Hr. Prof. Ackermann den von ihm in No. 36 dieses Blattes beschriebenen Holzschnitt, den „h. Willibald“ von A. Dürer, für ein bisher unbekanntes Blatt dieses Meisters hält, so hat derselbe übersehen, dass ich diesen Holzschnitt bereits im Jahre 1845, im Stuttgarter Kunstblatt No. 55, als eine Dürer'sche Arbeit beschrieben und dabei bemerkt habe, dass sich derselbe auf der Rückseite der Kreuzigung vom Jahre 1516, Bartsch No. 56, abgedruckt finde und zugleich mit dem Wappen des Bischofs Gabriel von Eyh, Bartsch ap. No. 47, für das von Hölzel in Nürnberg 1517 gedruckte Eichstedter Missale gefertigt worden sei. Eine frühere unbestimmte Notiz über die Existenz des Holzschnittes, den h. Willibald darstellend, befindet sich bereits unter No. 2032 des Catalogs von Heller, welcher das Blatt jedoch aus eigner Anschauung nicht kannte. Bei dieser Gelegenheit will ich noch hinzufügen, dass sich auf dem unteren Rande eines der bedruckten Blätter in dem erwähnten Missale, ein noch nicht beschriebener Christuskopf mit der Dornenkrone befindet, welcher jenem grossen Christuskopf, Bartsch ap. No. 26, ganz ähnlich ist und wohl ebenfalls von Dürer gefertigt sein wird.

Knorr[1]), welchem man als Nürnbergischen Kunsthändler doch wohl nähere Kenntniss Dürer'scher Werke zutrauen kann, erwähnt in dem von ihm herausgegebenen Verzeichnisse des Dürerwerks, nach einer älteren geschriebenen Nachricht, mehrerer Blätter, „welche auch vor Dürer'sche Verrichtungen angenommen worden", worunter das von mir im Kunstblatt No. 47, vom Jahre 1834, zuerst beschriebene Wappen des Ritters Florian von Waldsuff, Heller No. 2151. Ich habe seitdem entdeckt, dass dieses Wappen mit der Inschrift: Erbliche wappen herr Florian Waldauff, welches auf die Rückseite des damals noch ohne Dürer's Monogramm versehenen Holzschnitts, die fünf kaiserlichen Wappenschilde, Bartsch No. 158, abgedruckt ist, ursprünglich für das mit vielen Holzschnitten in Dürer's Weise versehene Buch: Das puch der himlischen Offenbarung der h. Brigitte etc. Nürnberg, Koberger. 1502. Fol. bestimmt war. Es erschienen mehrere Auflagen dieses Werkes, unter anderen lateinische, in den Jahren 1500, 1517 und 1521. Letztere hat ausserdem, die zur Verzierung mehrerer Werke damaliger Zeit gebrauchte Titeleinfassung mit der Taufe Johannis, Bartsch ap. No. 30. Eine Copie oder wahrscheinlicher ein Abklatsch dieses Holzschnittes befindet sich in: *Macrobii opera, Coloniae apud Euch. Cervicornum, 1521, fol.*

Die Reihe der von Knorr angeführten und dem Dürer zugeschriebenen Wappen, welche in die Verzeichnisse von Heinecken, Lepel, Heller etc. ohne Weiteres übernommen wurden, mögen wohl grösstentheils nicht von Dürer herrühren; indessen bleibt es für Freunde Dürer'scher Holzschnitte von Interesse, diesen Blättern nachzuforschen, welche wahrscheinlich für Verlagswerke von Koberger, Hölzel, Peypus u. A. in Nürnberg und von Weyssenburger in Landshut, geschnitten und verwendet wurden. Als Fingerzeig für Forscher möge hier bemerkt werden, dass das von Knorr unter No. 45 angeführte Wappen des Bischofs von Vienne, Johann von Revellas, vom Jahre 1524, Heller No. 2143, sich wahrscheinlich in dem Werke: *Praeclara Ferdin. Cortesii de nova maris oceani Hispania narratio, Carolo rom. imperatori transmissa per P. Sagnorgranum. Norimb. Peypus, 1524, fol.* befinden wird, indem Panzer anführt, dass dieses Werk dem genannten Bischof zugeeignet und mit dessen Wappen in Holzschnitt geschmückt sei. Das von Knorr unter No. 66 angeführte Rothenhan'sche Wappen mit einem geharnischten Mann, nicht wie Heinecken sagt: „worinnen ein gehsrnischter Mann", wird wohl das von Heller, im Kunstblatte No. 12 vom J. 1847 beschriebene, jedoch nicht von Dürer, in Holzschnittmanier, in Kupfer geschnittene Wappen sein, welches vor einigen Jahren in dem Archiv der Freiherrn v. Rothenhan zu Rentweinsdorf in Franken aufgefunden und abgedruckt wurde. **C. Becker.**

1) G. W. Knorr, allgemeine Künstlerhistorie etc. Nürnberg, 1759. 4.

Zur deutschen Kunstgeschichte.

v. Hefner's Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. Manheim, jetzt Frankfurt a. M. Gross 4. in 70 (noch nicht vollständig erschienenen) Lieferungen.

Von **Sotzmann.**

(Fortsetzung.)

Was für die Bühne genug gewesen wäre, konnte jedoch für die Historienmalerei nicht ausreichen. Diese, die edelste ihrer Schwestern, hat eine neue Bahn beschritten, welche eine genauere Kostumkenntniss nöthig macht. Die idealere Welt der heiligen Geschichte ist in den Hintergrund getreten; die ältere Kunst hat sich daran erschöpft, sie hat in ihren dahin gehörigen Leistungen eine Höhe erreicht, zu der sich die unsrige nicht mehr emporzuschwingen vermag, selbst wenn sie sich dem Katholicismus in die Arme wirft; denn es fehlt ihr die bewusstlose von dem ganzen Zeitalter getragene Glaubenskraft und Wärme des Religionsgefühls. Dagegen hat die weltliche Geschichte und Nationalpoesie dem Maler und erfindenden Zeichner ein eben so fruchtbares als grossartiges Feld eröffnet, welches ihm die schönsten Lorbeern verspricht. Hier wo er Gestalten und Individuen aus einer bestimmten Vergangenheit ins Leben zurückzurufen und uns vorzuführen hat, wie sie in Physiognomie, Tracht und Handlung und in den Umgebungen ihrer Zeit aufgetreten sind, häufen sich die Ansprüche an den Künstler, je fester der historische Boden ist, auf den er sich gewagt hat. Hier bedarf es anderer Studien, die über den Kreis seiner gewöhnlichen und der akademischen Lehre hinaus liegen. Um seine Personen so zu charakterisiren und in Scene zu setzen, dass das stumme Bild, ohne Hülfe von Sprache oder Schrift, über Ort, Zeit und Gegenstand der Darstellung keinen Zweifel lässt, muss er auch dem zeitgemässen Kostum sein volles Recht geben. Die alten Meister haben sich zwar wenig um dasselbe bekümmert; in den Miniaturen der Handschriften erscheinen die Personen der Vorzeit in der Regel in den Kleidungen der damaligen Gegenwart und die grossen Maler des XV. und XVI. Jahrhunderts haben oft absichtlich die auffallendsten Anachronismen begangen. Aber bei ihnen wurde das Geschichtliche überhaupt mehr der malerischen Wirkung, oder allegorischen, moralischen und andern Zwecken untergeordnet; die Freiheiten, welche sie sich herausnehmen durften, finden vor den Argusaugen der heutigen Kritik keine Gnade mehr; die Naivetät der Vorfahren, die daran keinen Anstoss nahm, ist dahin; die Kontraste der Zeiten und ihrer Trachten sind immer greller geworden. Das Material, dessen der Historienmaler in dieser Hinsicht bedarf, ist zunächst in den seit Erfindung der Druckkunst erschienenen zahllosen Kupferstichen und Druckbildern vorhanden, aber wer sich ihrer in specieller Beziehung auf Zeitgeschichte und Topographie, Portrait, Kostum, Sitten, öffentliches und häusliches Leben bedienen will, ist, mitten in diesem Reichthum, übel daran, denn die Bilder sind in den Verzeichnissen wie in den Sammlungen nur nach den Schulen und Meistern, nicht nach den Gegenständen geordnet und es fehlt überall an einem Leitfaden, um für jeden Gegenstand das Echteste und Musterhafteste herauszufinden. Der sicherste Führer, namentlich für das Kostum des Mittelalters, sind jedoch, ausser den wenigen Ueberbleibseln damaliger Kleidungs-, Schmuck- und Waffenstücke selbst, solche gleichzeitige Originaldenkmale der Plastik, Malerei und zeichnenden Kunst, welche dasselbe am ursprünglichsten und vollständigsten zur Anschauung bringen; aber diese sind je weiter zurück, je seltener, sie sind nur einmal vorhanden, an den verschiedensten Orten zerstreut und viele sind noch unentdeckt oder unbekannt geblieben. So schwierig und weitläufig es nun auch ist, eine chronologisch historische Galerie solcher Denkmale, von dem Gesichtspunkt des Kostums ausgehend, in treuen Abbildungen zusammenzubringen, so sind doch nur Trachtenwerke dieser Art im Stande, dem heutigen Bedürfniss des Archäologen und Künstlers Genüge zu leisten und zugleich eine Quelle und Beispielsammlung für eine noch zu erwartende Geschichte des Kostums abzugeben. Von denen, die das Ausland geliefert hat, ist das vorzüglichste Camille Bonard's Costumes des XIII, XIV et XV siècles. Paris. 1828—36. 2 Vol. gr. 4. mit 200 Kupfertafeln, in einer schwarzen und einer farbigen Ausgabe von zweierlei Abstufung. Das Werk hat einen mehr italienischen

als französischen Charakter, wie es denn auch zuerst in Rom italienisch herausgekommen ist. Die Abbildungen sind aus den besten, meist der italienischen Skulptur und Malerei angehörigen Quellen geschöpft und jede durch einen historischen Text erläutert. Sie sind durchaus gleichmässig in einer malerischen Zeichnungsmanier trefflich radirt und geben die Originale im Ganzen mit Treue wieder. Doch ist der Künstler mit denselben besonders vor dem XIV. Jahrhundert zuweilen freier umgegangen, als er gesollt hätte; dem Detail ist nicht immer die nöthige Ausführlichkeit und Genauigkeit geschenkt, und neben dem Italienischen ist das wenige andre nur unbedeutend und steht jenem in Wahl und Behandlung nach. Indessen ist das Verwalten des Vaterländischen an sich nicht zu tadeln, indem es dazu beiträgt, dass die Hauptwerke der verschiedenen Länder sich einander gegenseitig ergänzen und vervollständigen und die Menge des Stoffes leichter zu bewältigen ist. Was in Deutschland seit v. Spalarts Versuch über das Kostum aller Völker und Zeiten (Wien seit 1797), in den 4 ersten Decennien des laufenden Jahrhunderts erschien, war so oberflächlich zusammengelesen, so elend und dürftig ausgestattet, oder es ging so bald wieder ein, dass es nicht der Mühe werth ist, sich dabei aufzuhalten. Fast gleichzeitig mit v. Hefner, veranstaltete ein Verein von Düsseldorfer Künstlern ein Kostumbuch ausdrücklich für letztere, unter dem Titel *Sammlung der interessantesten Gegenstände über die Kostums aller Zeiten und Länder der christlichen Zeitrechnung*, in Quart, aus 64 radirten Blättern ohne Text, ausser einer kurzen Inhaltsanzeige, bestehend. Es enthielt jedoch meist nur Erborgtes aus Bonnard, aus einem bald ins Stocken gerathenen Wagnerschen Trachtenbuch und aus Golziusschen Kupferstichen, nach dazu verschlechtert, und weniges Eigene nach flüchtigen Skizzen und Umrissen, weshalb es nur als ein Nothbehelf und als ein unzureichender und unsicherer Wegweiser für den Anfänger zu betrachten ist. Wir vernehmen zwar aus dem englischen Art Journal. 1851. Jan., dass Heideloff schon vor geraumer Zeit mit Herausgabe eines Trachtenbuchs des Mittelalters umgegangen sei, den Vorsatz aber wieder aufgegeben und sich jetzt entschlossen habe mehreres davon in diesem Journal zu publiciren. Nach den Proben in der glänzenden Holzschnittmanier der englischen Illustrationen, deren eine selbst aus den merianschen Nachstichen von Plüvinels Reitkunst entlehnt ist, können wir uns aber darüber trösten, dass der Verfasser diese Schätze nicht in Deutschland ans Licht gebracht hat, wo sie gegenwärtig nur eine *Ilias post Homerum* sein würden.

Es blieb daher noch immer eine Aufgabe für Deutschland auch in dieser Beziehung mit dem Ausland würdig in die Schranken zu treten, und dies um so mehr, als es bis auf Karl V der Schauplatz einer ebenso selbständigen als reichen Gestaltung des Kostums gewesen ist und die deutsche Kunst hier die passendste Gelegenheit fand, ihre eigenthümlichen Vorzüge in das hellste Licht zu setzen. In der Darstellung alter Kunstwerke steht die Treue oben an. Es ist allemal eine Versündigung an denselben, sie nicht zu zeigen, wie sie wirklich sind, sondern wie sie unter einer modernen Geschmacks- oder Verschönerungsbrille erscheinen. Nur treue Ebenbilder vermögen, wie die Originale selbst, den Kunstsinn zu bilden, zu schärfen und zu reinigen; dem Kenner sind sogar die Fehler, welche daran sichtbar werden, wichtig und der Historienmaler will nicht blos das alte Kostum, sondern auch die Träger desselben in ihrer Wahrheit vor Augen sehn, um sich in den Geist der Zeit zu versetzen, die in seinem Bilde vergegenwärtigt werden soll. Zu dieser Treue der Darstellung ist der Deutsche vor allen befähigt. Sein empfänglicher Sinn für fremde Eigenthümlichkeit hat ihn zwar oft zu unrühmlicher Nachahmungssucht verleitet, wo es aber am rechten Ort ist, sich seiner eignen Nationalität zu entschlagen, wie in dem Erkennen und Festhalten des Originaltypus alter Zeit- oder fremden Styls, kommt er dafür der reinsten Objektivität um so näher. Selbst die besten archäologischen Kupferwerke der Franzosen, Engländer und Italiener sind von einer subjektiven nationalen Färbung nicht frei und die englischen, welche es jetzt an Menge und Pracht allen übrigen zuvorthun, lassen insbesondre bedauern, dass der edle Rost des Alterthums nur zu oft durch ein blankes Gepräge und den Luxus verfeinerter Technik verwischt wird.

(Schluss folgt.)

Zeitung.

F. **Berlin**, im Oct. Kugler beschäftigt sich fleissig mit der Revision einer neuen Herausgabe seiner sämmtlichen bisher gelieferten Arbeiten. Die erste Abtheilung davon wird die belletristischen Schriften umfassen, von denen so eben das erste Bändchen, ein noch ungedrucktes Trauerspiel: „Hans von Baisen" enthaltend, bei Ebner und Seubert in Stuttgart, erschienen ist. Ferner werden in dieser Abtheilung vorkommen: Das Trauerspiel: „Doge und Dogaresse", welches vor etwa einem Jahre unter dem Titel: Der Doge von Venedig auf mehreren Bühnen zur Aufführung kam, sodann: „Die tatarische Gesandtschaft" ein 5aktiges Schauspiel, die Tragödien „Pertinax" und „Jacobäa", welche letztere in Stuttgart aufgeführt worden. Es folgen kleinere dramatische Werke, Gedichte und Erzählungen. Die zweite Abtheilung werden die kunstgeschichtlichen Sachen bilden, die unter dem Titel: „Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte", mit alleiniger Ausschliessung der bekannten grösseren kunsthistorischen Werke des Verfassers, auch Alles das enthalten werden, was in verschiedenen Blättern aus K.'s Feder zerstreut vorhanden ist und welches später an einem Flecke zu finden den Kunstfreunden sehr erwünscht sein wird. Es ist die Absicht des Autors, diese Ausgabe mit sehr zahlreichen, eigenhändigen Illustrationen zu zieren.

L. **Münster**, 7. Oct. Eben haben wir in der Kirche des benachbarten Sendenhorst begonnen, treffliche Wandmalereien der ersten Hälfte des 13. Jahrh. aufzudecken, und vor einigen Tagen fanden wir in der kleinen Kirche zu Legden im Kreise Ahaus ein ganzes Fenster der vorzüglichsten Glasmalereien aus derselben Zeit. Die Erhaltung der letzteren ist vortrefflich; wir werden auf beide Funde später zurückkommen.

L. **Arnsberg**, im Sept. Wir sahen hier im Atelier des Herrn Engelbert Seibertz Kompositionen zu Göthe's „Faust", die bestimmt sind für eine von der Cotta'schen Verlagshandlung vorbereitete Prachtausgabe des genannten Gedichtes. In einer Reihe von Hauptdarstellungen sind die wichtigsten Entwickelungsmomente des grossen Dramas zur Erscheinung gebracht, während eine Fülle von Illustrationen, Initialen, Randverzierungen dem Dichter in alle die reichhaltigen Nebenbeziehungen des Werkes nachfolgt. Die umfangreiche Arbeit umfasst beide Theile des „Faust". Wir werden eine eingehendere Besprechung seiner Zeit erfolgen lassen, da das nächste Frühjahr uns hoffentlich die ersten Lieferungen des Werkes bringen wird: so viel dürfen wir schon jetzt versichern, dass, wenn die Ausführung des Stechers und Holzschneiders mit den Intentionen und Verdiensten des Zeichners gleichen Schritt hält, das deutsche Publikum etwas Vortreffliches zu erwarten hat. Herr Seibertz hat seine Ausbildung in München erhalten.

L. **Soest**, im Sept. Eine ganze Reihenfolge romanischer Wandmalereien sind kürzlich hier entdeckt worden. In der Hauptapsis der Patroklikirche (Dom) statuarische Figuren

in grossartigstem Style, anscheinend aus der frühesten Zeit des 12. Jahrh. In der nördlichen Seitenapsis ähnliche Darstellungen aus etwas späterer Zeit desselben Jahrh. Endlich in der zum Dome gehörigen benachbarten Nicolaikapelle sehr schöne Gemälde aus der letzten Hälfte des 12. Jahrh. Die ganze Kapelle ist bemalt, die Tünche überall abgedeckt, und man ist eben beschäftigt, vollständige Pausen zu nehmen. Genaueren Bericht behalten wir uns vor.

W. **Amsterdam**, im Sept. In den Sälen des hiesigen Museums (Trippenhuis) hat sich in den letzten Jahren bei einer veränderten Direktion Manches zum Vortheil der hier aufbewahrten Kunstschätze verändert. Die Gemälde sind grösstentheils nicht nur gereinigt und neu gefirnisst, sondern auch so aufgehangen, dass sie fast alle ungleich besser gesehen und genossen werden können, als dies früher der Fall war. Das Portraitbild Rembrandt's — de Staalheeren — eines der vollendetsten Schöpfungen dieses unvergleichlichen Meisters, prangt gleichfalls, wie verjüngt, in voller Schöne. Die „Nachtwache" von demselben wird eben jetzt auf neue Leinewand gezogen. — Die früher im Amsterdamer Museum aufgestellt gewesenen Stücke aus der sogenannten „altmodernen" Schule — wozu die Maler Koboll, Brandt, van Itry, Noël, de Lelie u. A. gehören — sind jedoch nach dem Haag gebracht und dem dortigen Museum einverleibt worden.

Auch in dem beschränkten Lokale des Kupferstichkabinets werden gegenwärtig Verbesserungen vorgenommen, um namentlich eine bessere Beleuchtung zu gewinnen. Dieses Kabinet, in vielfacher Hinsicht eins der schönsten und reichsten der Welt, wird jedoch von den ausübenden Künstlern und Kunstliebhabern wenig oder gar nicht besucht und fast lediglich von Fremden benutzt. Es wirft dieser Umstand ein bezeichnendes Licht auf die gegenwärtige Geschmacksrichtung der Holländer. Wenn man dieselbe auch damit beschönigen will, dass in den Niederlanden eben mehr Sinn für's „Kolorit" vorherrsche, so wird aber gerade dadurch dem Tiefersehenden Gelegenheit geboten, wahrzunehmen, was man hier in Holland jetzt eigentlich unter „Kolorit" versteht und er wird die flache und materielle Geschmacksrichtung, welche sich blos an äusserlichen Reizmitteln und wohlfeiler Illusion ergötzt, um so mehr beklagen, als es gerade die tonangebenden Künstler sind, welche dieselbe auf jegliche Weise befördern.

Will man sich von diesem Ausspruch, der hart erscheinen mag, überzeugen, so durchwandle man zuerst die Säle des Museums, die Gallerie Six oder eine der leider in Holland immer seltener werdenden Sammlungen der alten Schule und dann die Säle einer modernen holländischen Ausstellung und z. B. eben jetzt die der Künstlergesellschaft Arti et Amicitiae. Dort bei den alten Meisterwerken wird man nirgends eine äusserliche, auf blosse Illusion abzweckende, Farbenpracht gewahren: bei einer erstaunlichen und weisen Mässigung erzielt fast jeder der grossen niederländischen Meister mit vollkommenster Ueberwindung des Materiellen das Endresultat aller Kunst: das Schöne. — Hier dagegen wird man fast nirgends das Material überwunden sehen, man lässt es im Gegentheil fast überall geflissentlich dominiren und überbietet sich, um einem unsinnigen Zeitgeschmack zu genügen, in Reizmitteln aller Art, legt Nachdruck auf das Unwesentliche, was freilich leichter ist, als den Geist der Erscheinung zu erfassen, und bestärkt das Publikum in dem Wahn, als ob die moderne Kunst ein anderes Endziel habe als die alte: die Offenbarung des Schönen. Was ich in meinem vorigjährigen Bericht über die grosse Amsterdamer Ausstellung bemerkte, dass auf derselben wenig Künstlerschaft im Sinne der Alten zu finden sei, wohl aber Prätension und blendender Schein, wird man auch hier wieder bestätigt finden und das Uebel wird nicht so leicht zu heben sein.

Wollte ich nun hier wieder eine Menge Namen der ausübenden Künstler anführen, so dürfte damit dem deutschen Kunstblatt wenig gedient sein. Es sei mir allein vergönnt, bei blos zweien der berühmtesten Künstler, welche auch in Deutschland eines bedeutenden Rufes geniessen, stehen zu bleiben, um das oben Ausgesagte zu bekräftigen. So hat der Lampenlichtmaler van Schendel — bekanntlich hat man hier das Lampenlichtmalen zu einem besonderen Fache erhoben — es gewagt, eine Christnacht zu malen, er hat sich dabei in seiner vollen Glorie zeigen wollen, aber sich lediglich eine erstaunliche Blösse gegeben und deutlich an den Tag gelegt, wie weit sich seine künstlerische Ausbildung erstrecke. Von stylvoller und geistiger Auffassung, von einem gemüthlichen und naiven Versenken in den Gegenstand kann bei diesem Bilde um so weniger die Rede sein, als selbst eine vollkommene Unkenntniss der Zeichnung des menschlichen Körpers darin blosgelegt ist: alles ist krassester Materialismus und selbst die Feuerbeleuchtung, wobei das Christuskind die sonst bei v. S. übliche Papierlaterne vertritt und im eigentlichen Sinne des Worts in einem „Selbstverbrennungsprozess begriffen ist, die Fackelbeleuchtung im Hintergrunde und der Mondschein sind so auf die Spitze getrieben, dass sich selbst der Unkenner mit Widerwillen abwendet. —

Im Grunde stehen die übrigen Produkte v. S.'s nicht höher als dieses Bild; fallen seine Mängel darin weniger in die Augen, so hat dies darin seinen Grund, dass man glaubt, bei Gemüsemärkten und derartigen niederen Darstellungen tiefere Erfordernisse entbehren zu können. Doch könnte ein Blick auf G. Dov genügen, um zu zeigen, wie auch in solchen Bildern allen höheren Anforderungen der Kunst genügt werden könne und müsse.

Aehnlichen Uebelständen begegnet man auch auf den anderen Gebieten bei selbst noch viel höher begabten Künstlern. So hat B. C. Kockoek, der gleichfalls eines europäischen Rufes geniesst, eine „Kapelle im Walde" ausgestellt, wo gleichfalls, bei übrigens tieferem geistigem Gehalte, die materiellen Mittel, um die sinnliche Illusion zu verstärken, in solcher Art auf die Spitze getrieben sind, dass sie eben dadurch unzureichend erscheinen und die beabsichtigte Wirkung verfehlen.

Die Malerei sollte es sich doch nirgends einfallen lassen, mit Hülfe des armseligen Farbenkastens direkt mit der Natur in die Schranken treten zu wollen, da sie doch lediglich mit ihr parallel laufen kann, um so zur Vollendung und Schönheit zu gelangen.

Wie sehr dieses mit den einfachsten und beschränktesten Mitteln zu bewerkstelligen sei, hat unter so vielen der alten Meister auch besonders der geniale A. Waterloo in seinen Radirungen bewiesen, wo blos mit Hülfe der Nadel und des Grabstichels die tiefsten und geheimsten Schätze der Natur erschlossen sind und sich der Naturgeist in voller Schönheit dem entzückten Beschauer offenbart.

Zur Nachricht.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 43. Sonnabend, den 25. October. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VI.

Die werkthätige Kunst.

6. Schaubühne. (Fortsetzung.)

Das wäre also, was schon ein Publikandum vom 16. December 1808, betreffend die veränderte Verfassung der obersten Staatsbehörde der preussischen Monarchie, ausdrückte. Nach ihm wurden alle Anstalten, welche, wie das Theater, Einfluss auf die allgemeine Bildung haben, dem Geschäftskreise der Abtheilung des öffentlichen Unterrichts (im Ministerium des Innern) zugetheilt, und sind dort als dieser Abtheilung unmittelbar untergeordnet so bezeichnet: „die königlichen Theater und ähnliche Anstalten, in so weit sie nicht besondern Direktionen unterliegen". —

Diese Bestimmungen sind aber durch eine Verordnung vom 27. October 1810 über die Verfassung der obersten Staatsbehörden wieder rückgängig gemacht, welche als zum Ressort der Abtheilung der allgemeinen Polizei gehörig mit sich führt: „Alle öffentlichen Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen, auch die Theater mit Ausnahme der in den Residenzien, welche in Absicht auf ihre Direktion von dieser und vom Hofe ressortiren".

Am 24. November 1810 wurden sämmtliche Akten über Theateranstalten von Seiten des Unterrichts-Ministeriums an das der Polizei abgeliefert.

Was ist es nun gewesen, das die Ausführung jener Maassregel vom 16. December 1808 hinderte? Hr. Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" schreibt es den genaueren Beziehungen des Hofes zum Theater zu, welche zu erhalten Iffland eifrig bemüht gewesen sein soll, da er es für nothwendig hielt, das Theater noch einige Zeit als Schoosskind des Hofes erhalten zu wissen. — Nun meint zwar Hr. Devrient, dass es jetzt Zeit sei, dass die Fürsten das bis dahin gepflegte Theater aus ihrem näheren Schutze in die ernste Pflicht, der höheren Wohlfahrt des Volkes dienstbar zu sein, entlassen; allein er will die Vortheile der Hofintendantur, die bisherigen Geldzuschüsse und den permanenten Antheil des Hofes dem Theater erhalten, er will zum Vortheil der Kunst das Protektorat der Fürsten nicht aufgeben. Es soll der Landesfürst nur die Organe seines Willens wechseln, er soll anstatt an Hofbeamte, die von seiner Willkür abhängig, die Oberleitung des Theaters Staatsbeamten übergeben, die ausser ihm auch noch dem Lande verantwortlich sind. Es ist aber bemerkt worden: es scheine hierbei Hrn. D. zu gehen wie Iffland damals, er halte selber fest, was er weggegeben wissen will.

Hrn. Devrient's Schrift, welche die ausführlichste von den eingegangenen ist, handelt zuerst die Nothwendigkeit ab, dass das Hoftheater zum Nationaltheater gemacht werde. Sodann geht er auf die Organisation und die Leitung dieses Nationaltheaters ein, bestimmt die Grenzen seiner Aufgabe und fügt einen Blick auf die finanzielle Angelegenheit hinzu. — In dem folgenden Abschnitte wird nun die Anwendung auf Berlin und Wien gemacht und gezeigt, wie sich die Reorganisation mit drei oder fünf zu vereinigenden Theatern ausnehmen würde. — Nach einer kurzen Besprechung der Theaterschule, welche eigentlich mehr eine Hinweisung auf seinen Aufsatz über dieses Thema in seinen dramaturgischen Schriften ist, wendet sich der Verfasser zu der zweiten grossen Abtheilung von Theatern, zu den Stadttheatern und Wanderbühnen, um an ihnen den Einfluss der oben geltend gemachten Einrichtungen nachzuweisen. Die ganze Schrift endigt mit einem Blick auf die Vortheile der Centralisation der Oberleitung und die Wirkung, welche auf den Schauspielerstand dadurch hervorgebracht werden müsse. So wird so ziemlich Alles berührt, und indem wir uns nun von Hrn. Devrient den oben vorgezeichneten Weg führen lassen werden, wollen wir nicht verfehlen, die abweichenden Ansichten Anderer zur Vergleichung daneben zu stellen.

Fast unvermeidlich erscheint es dem Organismus und der Gesellschaft, welche uns den Spiegel der Welt vorzuhalten die Bestimmung haben, diesem kleinen Staate gewissermaassen im Staate eine Art Verfassung zu ertheilen, die freilich überflüssig sein möchte, wenn die Künstler nicht auch zugleich Menschen wären.

Hr. D. schlägt nun folgende Verfassung vor:

Das Theater wird geleitet von einer von künstlerischen Vorständen gebildeten selbständig abgeschlossenen, der Landesregierung verantwortlichen Direktion, bestehend aus einem Theaterdichter, einem Kapellmeister und einem darstellenden Künstler. Letzterer ist das Haupt der Direktion

(also der eigentliche Direktor), und wird durch sämmtliche darstellende Künstler der Bühne und besondere Ausschüsse des Orchesters, des Chors und des Ballets gewählt, nicht auf feste Dauer, jedoch nur durch Beschluss des Ministers und zwei Drittel der Mehrheit der Stimmberechtigten zu entheben. Aehnlich wird der Kapellmeister erwählt. Der Dichter wird vom Ministerium ernannt, und genügt die Beistimmung der Majorität des Ausschusses, so wie diejenige der beiden anderen Direktionsmitglieder.

Ein Ausschuss von fünf der darstellenden Künstler, die Interessen des Personals vertretend und zugleich auf der Schwelle der Direktion stehend, soll das Gleichgewicht zwischen dem allgemeinen und dem Einzelinteresse halten. Aus ihm werden die zwei Regisseure und unter seinem Beirathe die Vorstände zweiten Ranges: Orchesterdirigenten, Chordirektor und Balletmeister erwählt.

Diese künstlerische Direktion verfügt, was die Person betrifft, über Anstellungen, Gastspiele u. s. w., und was die Sache, über Rollenbesetzung, Ausstattung, kurz die Aufstellung des Repertoirs, denn mit unbeschränkter Gewalt soll die Kunst der künstlerischen Führung zurückgegeben, der Mittelpunkt ihrer Thätigkeit aus dem Bureau wieder in das Proscenium der Bühne versetzt werden. Doch hat sie alle ihre Pläne etc. vierteljährlich dem Ministerialdirektor vorzulegen, damit er sich überzeuge, ob das Institut die Staatstendenzen inne halte.

Die Zusammensetzung sowohl der leitenden Behörde in diesem Plan, so wie der ganze Entwurf erfährt den Tadel des Hrn. Rötscher, der überhaupt ausser jeder Uebereinstimmung mit dem Hrn. Devrient steht und dies in einer Kritik in der Berliner Haude und Spenerschen Zeitung dargelegt hat [1]).

Hr. Gutzkow, in seiner als Manuscript gedruckten Schrift zur Bühnenreform, will mit Entschiedenheit den Absolutismus von den Bühnen verbannt wissen. Der sociale Gesellschaftsverband, zu dem er das Personal vereinigen will, soll auf dem Prinzip der Collegialität beruhen, dieses soll benutzt, dieses soll organisirt werden. Deshalb construirt er eine Gesellschaftsverfassung, die sich in ihrer Verzweigung auf alle Theater des Landes erstrecken soll. In dem Prinzip der Societätsverwaltung trifft Hr. Genée mit ihm zusammen.

Auch Hrn. Hammermeister's Vorschlag läuft auf die Vereinigung in Gesellschaftstheater hinaus, wobei die ersten und wichtigsten Fächer zugleich Mitinteressenten des Wohles und Wehes ihres Instituts sind. Von Seiten der Stadt soll ein technischer Direktor als Mitsocietär angestellt werden.

Bei der bei Hrn. Devrient nun folgenden Anwendung auf Wien und Berlin wird hauptsächlich der Vortheil und die Wichtigkeit der Trennung der dramatischen Gattungen hervorgehoben. Die fünf Theater in Wien, zu Staatsanstalten gemacht, würden neben einander das recitirende Schauspiel, die grosse Oper, die komische Oper und das Singspiel, das Spektakelstück und endlich die Volksposse pflegen können. Natürlich ergäbe sich hieraus noch der Vortheil, dass für jedes Genre nur Ein Personal gehalten zu werden brauchte. (Dem entgegen verlangt indessen Hr. Gutzkow, dass das Personal in Gruppen eingetheilt werde, damit mehrere Stücke zugleich eingeübt werden könnten.) Das Rollenmonopol solle aufhören. Eine ähnliche Eintheilung wird für die drei Berliner Theater vorgeschlagen und sollte dann die Oper und das Ballet zwei Drittel, das Schauspiel aber ein Drittel der königlichen Subvention in Anspruch nehmen dürfen. Abgesonderte Direktionen unter der gemeinsamen Oberdirektion im Ministerium sollten die gegenseitige Förderung garantiren helfen, der falsche Antrieb feindseliger Concurrenz fallen und, um zerstreuende und verlockende Rivalität auszuschliessen, Geist und Sinn des Publikums für ein wahrhaft nationales Theater erstarken zu lassen, sollten, bis zur Consolidirung der drei Theater, die übrigen Bühnen in Berlin, die italienische Oper und das französische Schauspiel mit inbegriffen, geschlossen bleiben. Der für die Verbannung dieser beiden Bühnen angeführte Grund der verlockenden Rivalität scheint an Gewicht zu gewinnen durch den historischen Ueberblick, den Hr. Cornet in seiner tief eingehenden Schrift „die Oper in Deutschland etc." giebt, worin er die fremden Einflüsse auf die nationale Kunst nachweiset. Auch von anderen und verschiedenen Seiten ist — um das gleich hier mit anzuführen — die Entfernung dieser beiden Bühnen in Anregung gebracht. Von der italienischen Oper heisst es: „in Dresden sei sie schon seit 18 Jahren nicht mehr, in Wien könne sie sich nur durch den Adel dreier Länder und durch reiche Banquiers halten.

Wir reihen hier sofort noch einige sonstige Bemerkungen, die bestehenden Hauptbühnen von Berlin betreffend, an. Nach einer scharfen Kritik der Berliner Bühnenverwaltung sucht Hr. Gutzkow die überraschende Ansicht geltend zu machen, dass der Sinn für das Schauspiel in Berlin an dem unbedeutenden Lokale des Schauspielhauses leide, zu dessen Umbau er nicht ermangelt, genauere Pläne anzugeben (wobei freilich Schinkel's und seiner künstlerischen Genossen Meisterarbeiten im Schauspielhaus und Concertsaal einfach zu opfern sein würden). Diese Meinung scheint aus dem ebenfalls von Hrn. G. ausgesprochenen Wunsche entsprungen zu sein, dem Hause zugleich durch Abendzeitungen, Erfrischungen etc. eine gesellschaftliche Bedeutung beizulegen. Hr. G. verspricht sich davon eine um 30,000 Thlr. erhöhte Einnahme.

Auch das Königstädtische Theater ist in Bezug auf seine Leistung mehrseitig getadelt worden.

Wir haben nun zwar oben in unserer Eintheilung die Hofbühnen den übrigen Bühnen gegenüber gestellt, wollen aber der besseren vergleichenden Uebersicht wegen schon hier mit hineinnehmen, was sich von der künstlerischen Leitung und Verwaltung der letzteren überall gesagt findet, um in einer zweiten Uebersicht uns ganz auf dem rein administrativen Gebiete zu befinden. Hr. Devrient also ist in Betreff der nicht höfischen Bühnen der Ansicht, dass die Landesregierung ihre Oberleitung auch auf die Stadttheater erstrecke, ja ihn grundsätzlich bis auf die letzte Wanderbühne geltend mache. Das Cultusministerium, mehr auf den Geist achtend, in welchem ein Institut geleitet wird, als auf das Materielle, müsse wachen, dass die Direktoren der Stadttheater künstlerisch befä-

1) Im Interesse einer möglichst allseitigen Beleuchtung der Sache können wir nicht umhin, hier, ausser jenem Widerspruch des Hrn. Rötscher gegen den Verfassungs-Entwurf des Hrn. Devrient, auf einige besondere Vorkommnisse der jüngsten Zeit hinzudeuten, die ein abweichendes Resultat an die Hand geben. Auf die bekannte Demonstration, zu der sich die Dresdener Schauspieler nach dem Erscheinen von Hrn. D.'s Schrift veranlasst sahen, können wir hier freilich nicht eingehen, da uns die betreffenden persönlichen Verhältnisse unbekannt sind und die Sache eben nur eine Demonstration war. Dagegen haben die Zeitungen berichtet, dass bei dem Darmstädter Theater, „dem Geiste der Zeit entsprechend", eine Selbstregierung der Schauspieler durch ein gewähltes Comité ins Leben gerufen sei, aber nur innere Zerwürfnisse, ein mangelhaftes Repertoire und ein erhebliches Cassen-Deficit zur Folge gehabt habe. (Doch sind dies Zeitungsnachrichten, deren Werth oder Unwerth uns unbekannt ist.) Ebenso ist uns durch die Zeitungen mitgetheilt worden, dass die grosse Meisterin in der dramatischen Darstellungskunst, die Rachel, nach der neuen Verfassung des Théâtre français ihre Entlassung von dieser, ihr so theuren Bühne genommen habe, weil sie der Ansicht sei: „dass Schauspieler, welche ihre Verwaltung unter sich handhaben, nicht zu der Eintracht gelangen, die ihren Studien, den Fortschritten der Kunst und dem Wohle des Theaters so nöthig sei". (Die Sache hat zu einem Process Anlass gegeben, den aber die Rachel, nach Angabe der Zeitungen, gewonnen hat.)

bigte und gesinnungstüchtige Männer seien und dass sie die Verpflichtung übernähmen: ein den Musterbühnen des Landes analoges Verfahren einzuhalten. Sie müsste auch bei diesen Theatern das Repräsentativsystem der Direktion einführen. Hr. D. hofft, dass hier, wo die Einnahme zur Lebensfrage für alle Mitglieder wird, die Organisation bald zu einem vollständigen Societätsverhältnisse führen werde.

Auch für die Wandertruppen schlägt Hr. D. eine Organisation nach dem Muster der Residenztheater vor, mit Repräsentativverfassung, die ganz natürlich auch hier zu Societätsverhältnissen ausschlagen werde.

Hr. Steiner, der alle Theater Nationaltheater nennen will, bringt eine allgemeine Theaterverwaltungs-Behörde, welche sämmtliche Theater beaufsichtigen und schützen soll, in Vorschlag. An der Spitze soll ein Generaldirektor stehen, der also gleich grosse ästhetische, ökonomische und administrative Kenntnisse besitzen und vom Staate besoldet werden müsste. Als weitere Einrichtungen werden noch ein Bureau, welches sich in verschiedene Sectionen theilt, und ein besoldeter Secretair genannt; über die Wirksamkeit dieser Organe ist aber nichts Näheres beigebracht. Verschiedene andere Obliegenheiten, als: die Redaktion einer dramaturgischen Wochenschrift, die Direktion der Theaterschule, die Leitung der Prüfung der Schauspieldirektoren und Regisseure dürften dieses Amt zu einem der schwierigsten machen, das ersonnen werden kann.

Hr. Benedix sucht die Ursache des Uebels bei den Künstlern, da mit ihnen die Kunst stehe und falle. Ihnen gehe der Mehrzahl nach ein Theil der künstlerischen, geistigen und sittlichen Befähigung ab, die Bühne auf einem höheren Standpunkte zu erhalten. Zur Abstellung dieser Mängel empfiehlt er einerseits Theaterschulen, die er aber ihrer Kostspieligkeit wegen mit den Hoftheatern in Verbindung bringen will. Andererseits, nach einer Schilderung der unsicheren und oft kärglichen Existenz der Schauspieler, die eine nothwendig nachtheilige Wirkung auf den sittlichen Charakter mit sich führen muss, hebt er die verschiedenen Erwägungen hervor, welche den Staat bestimmen müssten, etwas für die Kunst zu thun. Was indessen die Leitung anbetrifft, so verwirft es Hr. Benedix, dass der Staat die der übrigen Theater, ausser dem Hoftheater, in die Hand nähme, „weil die Kunst frei sich selbst entwickeln müsse". Dies ist der Grundsatz, auf dem Hr. B. fusst.

Hr. Gutzkow, der in seinem Gespräch zweier Schauspieler über Theaterschulen stets die zwei Seiten hervorhebend, doch einer jeden eine gewisse Berechtigung zu geben scheint, lässt den einen derselben das Uebel auch bei den Künstlern suchen, aber — bei den Dichtern. Jede Schauspielkunst entspreche dem jedesmaligen Charakter ihrer dramatischen Literatur, also läge die jetzige mangelhafte Kunststufe in der mangelhaften Literaturstufe.

Ein Mann des Faches, dem die während einer Theaterdirektion in Cöln und einer Hoftheaterdirektion in Meiningen gemachten Erfahrungen zur Seite stehen und der sich gegenwärtig in einem dritten Wirkungskreise der Art bewegt, Hr. Spielberger, schlägt als Hauptmittel zur Besserung eine freie und freiwillige Association aller deutschen Bühnenmitglieder vor. Ein grosser deutscher National-Schauspielerverband soll durch ein allgemeines Theatergesetz (wie es hier bezeichnet ist) zusammengehalten werden. — Dieses Gesetz oder dieser Organisationsentwurf zerfällt in vier Abtheilungen, indem er

a. von den inneren Angelegenheiten des gesammten deutschen Theaters und der Sicherstellung der Existenz des Personals, ferner

b. von der Creirung eines Theaterpensionsfonds handelt: dann

c. allgemeine Angelegenheiten bespricht und endlich

d. von der obersten Verwaltung redet.

Mit der letzten Abtheilung haben wir es also zunächst zu thun. Hier wird nun vorgeschlagen, Verwaltung und Leitung des Verbandes einer Centraldirektion zu überantworten. Das Personal derselben soll bestehen aus einem Direktor, zwei Secretairen, von denen der eine der Dramaturg ist, einem Ober- und einem Unterbuchhalter, der zugleich Registrator ist, einem Cassirer, einem Calculator, zwei Kanzelisten und Bureau- und Cassendienern. Durch ein Amtsblatt hat die Centraldirektion die Beschlüsse, Verwaltungsmaassregeln u. s. w. mitzutheilen.

Wir können bei dem Zweck dieser Schrift nicht Vieles aus den umfänglicheren Darstellungen des Hrn. Seidel anführen, weil diese grösstentheils nur die Theaterzustände oft nicht ohne eine gewisse Derbheit schildern und die eigentlichen Verbesserungsvorschläge mehr in persönliche Anträge aufgehen lassen. Hr. Seidel wünscht, dass sämmtliche Bühnen in Preussen von Berlin aus durch eine praktische Generaldirektion geleitet werden sollen, und spricht sich entschieden gegen das Intendantenwesen aus. Wir haben hierüber noch hinzuzufügen, dass das Gutachten einer Commission der Tonkünstlerversammlung von Leipzig den Vorschlag enthält, die Intendantur nicht von einem beliebigen Einzelnen, sondern von einer Commission ausüben zu lassen. (Fortsetzung folgt)

Norwegische Künstler.

(Schluss.)

Als ein anderer unserer namhaften Maler muss der noch junge Landschafter Hans Gude genannt werden, der, gleich Tidemand, und noch ausschliesslicher als dieser, der Düsseldorfer Schule angehört. — Ursprünglich für das gelehrte Studium bestimmt, ging er, da seine Liebe zur Kunst überwiegend war, im Herbste 1841 nach Düsseldorf, wo er unter der Leitung des dortigen Professors Schirmer seine künstlerischen Studien begann. Einige elementare Vorkenntnisse hatte er sich jedoch bereits durch den Besuch der Zeichenschule in Christiania erworben. In kurzer Zeit machte er unter der Anleitung jenes tüchtigen Meisters ausserordentliche Fortschritte — so viel ich weiss, haben es wohl nicht Viele in so kurzer Zeit und in so jungem Alter, wie dieser, zu etwas Bedeutendem gebracht —, und er überraschte seine Landsleute nicht wenig, als er schon im Jahre 1844, nach einem nur 2½ jährigen Studium, im Kunstvereine in Christiania sein erstes, bedeutenderes Bild, eine Gegend aus dem norwegischen Hochgebirge, ausstellte. — Diese meilenweiten Wüsten, hoch droben auf den Plateaus der viel verzweigten Gebirgsketten, sind etwas höchst Eigenthümliches in der Natur-Physiognomie des Landes, wie es, meines Wissens, weder die Schweiz, noch irgend ein anderes europäisches Gebirgsland aufzuweisen hat. Es ist, so zu sagen, eine eigene, ganz abgeschlossene Welt für sich, die sich hoch oben über der Grenzscheide der Vegetation meilenweit ausbreitet, — mit ihren melancholischen, dunkelfarbigen Seen, ihren rauhen, wildgeformten Felsen, die sich auf der schon so hochliegenden Basis emporthürmen, mit ihren unendlichen Ebenen, die nur mit Haidekraut und der niedrigen Zwergbirke bewachsen sind. Das zugleich Wilde und Grossartige in der Bildung und der Gruppirung des Terrains, was, im Verein mit der lautlosen, unendlichen Oede, den Grundcharakter dieser verlassenen Gegenden bildet, wirkt mit unwiderstehlicher Gewalt auf den menschlichen Geist ein, der sich in eine wunderbar gemischte Stimmung versetzt, zugleich erhoben und von einem heimlichen, unnennbaren Grauen benommen, fühlt. Diesen norwegischen Hochgebirgs-Charakter versteht nun Gude aus-

serst treffend, und poetisch zugleich, wiederzugeben, und seine naturgetreuen und doch mit künstlerischer Freiheit behandelten Landschaften dieser Art verfehlten ihre Wirkung nicht, besonders bei Solchen, die aus eigener Anschauung diese Gegenden kannten, denen er besonders den Stoff seiner ersten Darstellungen entnommen hatte. Dass übrigens diese ernste, strenge Natur des Hochgebirges den mehr gewöhnlichen Liebhabern nicht recht schmecken wollte, die einen gewissen Grad von Civilisation in der Landschaft als eine conditio sine qua non fordern, und sich daher mit keinem Fortlassen von Bäumen und allerlei Grün versöhnen können, versteht sich von selbst. — Wohl kein anderer Künstler, und gewiss keiner so erschöpfend und anhaltend, hat diese Gegenstände vor Gude behandelt, von dem man somit behaupten darf, dass er diese Richtung, in welcher er bisher seine glücklichsten Compositionen lieferte, fast allein geschaffen hat. Späterhin befasste er sich abwechselnd mit Darstellungen unserer merkwürdigen „Fjorde“, an der Westküste des Landes, und brachte auch in dieser Art manch herrliches Bild zu Stande, bis er vor kürzerer Zeit zu einer reicheren und freundlicheren Scenerie der niedriger gelegenen Thalgegenden, mit hell-klaren Seen und schäumenden Flüssen, von reichen Wäldern umgeben, oft mit der Ansicht auf schneebedeckte Bergzüge im fernen, duftigen Hintergrund, übergegangen ist. Doch kehrt er wiederum öfters zu seinem geliebten Hochgebirge zurück. Da jene, so eben besprochene Richtung, wie schon bemerkt, beim Künstler noch ziemlich neu ist, hat er freilich noch nicht zu zeigen vermocht, was er Alles hierin wird leisten können. Gude ist überhaupt noch zu jung, als dass man die Grenzen seines vielseitigen Talentes mit einiger Sicherheit angeben könnte. Benutzt er seine Zeit so gut, wie bisher, dann dürfte ihm, so weit menschliche Augen zu sehen vermögen, eine reiche und schöne Zukunft sicher sein. — Seine bereits zahlreichen Arbeiten befinden sich in Deutschland, Holland und in Norwegen, sowohl in der Nationalgalerie in Christiania, wie bei Privaten. Ein bedeutendes Hochgebirgs-Bild von ihm, das auf der grossen Ausstellung in Berlin im Jahre 1848 sehr viel Glück machte,[1]) ist später nach Rotterdam (in die Sammlung des Herrn Nöttebohm) gekommen. Seine künstlerischen Leistungen haben ihm die Aufnahme als Mitglied der Academie in Amsterdam verschafft.

Ich beschliesse den Kreis unserer namhaften Meister mit dem Stilllebensmaler F. Böe, aus Bergen in Norwegen, dessen Ruf in der jüngsten Zeit so gewachsen ist, dass ich ihn mit Fug und Recht in Reihe und Glied mit Dahl und Fearnley, Tidemand und Gude zu stellen wage. Auch er gehört, seinem Erstlingsstudium nach, der Academie in Kopenhagen an, woselbst es jedoch nicht zu einer eigentlichen Entfaltung seines Sondertalents kommen sollte. Vielmehr schwankte er dort noch unstät zwischen Landschaft und seinem jetzigen Fache, und waren die Proben in der ersten Richtung, die er nach Hause hingeschickt, im Ganzen weniger bedeutend und erfreulich; dann kündigten sich in der letzteren vielfältige Symptome an, die darauf hinwiesen, dass er es einmal als Darsteller des „stillen Lebens“ möglicherweise bis zur Meisterschaft bringen würde. Sein Fleiss und seine Ausdauer waren bewunderungswürdig, und die Genauigkeit und Wahrheit, womit er diesen harmlosen Naturerscheinungen ihren individuellen Charakter, sowohl in Form wie in der Farbe, ablauschte, dürften schwerlich übertroffen sein. Doch fehlte es seinen früheren Bildern, die er in Norwegen (wo er sich, nachdem er Kopenhagen verlassen, in seiner Vaterstadt Bergen niederliess) malte, noch an der gehörigen Gesammtwirkung; noch war er in der Detailbildung der Einzelgegenstände zu gewissenhaft-herb, als dass er zum Besten des Ganzen Etwas aufzuopfern gewagt hätte. Den Gewinn dieses und anderer Erfordernisse, die das höhere Kunstwerk bilden, sollte er sich erst in Frankreichs Hauptstadt holen, woselbst er, durch Beihülfe eines kleinen von unsern ältern Künstlern, mittels Ausstellung ihrer Arbeiten rühmlichst gesammelten Geldbetrags, seine Studien mit grossem Erfolg betrieben hat. — Ein kleines Bild auf der vorjährigen Ausstellung in Düsseldorf machte daselbst ordentlich Furore, und wurde vom Kunstverein angekauft, bei dessen Verloosung es in den Besitz der städtischen Galerie Düsseldorfs kam, wo es sich der kleinen Anzahl von Meisterwerken von Lessing, Achenbach, Tidemand, Schirmer, u. A. würdigster Weise anreiht. Und, wie in meinem Berichte über Oscarshall erwähnt, ist dieses Jahr ein anderes Bild von ihm, auf der letzten Pariser Ausstellung, von der Verwaltungsbehörde des Luxemburgischen Nationalmuseums für diese auserlesene Sammlung, hauptsächlich französischer Künstler, angekauft worden, woraus zu folgern, dass der Ruf des jungen Norwegers jetzt in der Weltstadt so ziemlich gegründet sein dürfte. Im Auftrage unseres Königs malte er um diese Zeit einige Bilder für Oscarshall, und zwar mit Darstellungen mehrerer dem Lande eigenthümlichen Gegenstände, so wie allerlei Thiere, Früchte, u. dergl. Kurz, macht Böe solche Riesen-Fortschritte, wie in den letzten paar Jahren seines Aufenthaltes in Paris, wird er es vielleicht einmal zu einer sehr bedeutenden Höhe in seiner speciellen Kunstart bringen. Die Blicke seiner Landsleute werden ihn von jetzt an mit Liebe auf seiner schönen Lebensbahn begleiten.

Neben diesen unsern hervorragendsten Künstlern sind in der spätern Zeit viele jüngere, mehr oder weniger versprechende Talente erstanden, von denen sich Einige in der Heimath auszubilden suchen, Andere sich im Auslande, besonders in Düsseldorf aufhalten, welches Letztere durch Tidemand, als den ersten Norwegischen Künstler, der dort sich niedergelassen, fast zu einer Art Pflanzschule unserer Kunst geworden ist. Von Solchen verdienen besonders genannt zu werden: Cappelen, ein junger Künstler, von einer ganz eigenthümlichen Richtung, und mit poetischem Gefühl und feinem Sinn für Form begabt; — seine Darstellungen des mehr Abgeschlossenen der norwegischen Urwälder, unter den mancherlei Spielen der Farben und des Lichtes, haben in der jüngsten Zeit vielfach Anerkennung gewonnen. Ferner der noch ganz junge Bodom, ein Eleve von Gude, auch ein eigenthümlich begabtes Talent, das ebenfalls seine eigenen Wege eingeschlagen, so dass von irgend einer Nachahmung seines Lehrers durchaus nicht die Rede sein kann. Der Kunstverein in Düsseldorf hat so eben sein Erstlingswerk, eine abgelegene norwegische Gebirgs- und Waldgegend, in einer schönen, naturgetreuen und sehr angemessenen Weise auf die Leinewand hingezaubert, angekauft, und somit dem jungen Künstler schon einen gewissen Ruf in Düsseldorf verschafft, der nur fördernd auf seine künftigen Leistungen einwirken kann. Ferner: Eckersberg, welcher auch zu erfreulichen Hoffnungen berechtigt. Leider hat sich dieser etwas zu lange in Norwegen aufgehalten, nachdem er früher ein Zögling der Düsseldorfer Schule gewesen. Doch wird er nächstens dorthin wieder zurückkehren und hoffentlich bald den besten Erfolg von diesem geänderten Aufenthaltsorte spüren. — In dem Haag verweilt seit ein Paar Jahren ein junger norwegischer Seemann, Namens Bennetter, der die Kunst den stürmischen Wellen der Nordsee vorgezogen und seinem früheren Berufe gemäss sich die Marinemalerei als Sonderfach auserkoren hat. Er ist ein Schüler des bekannten holländischen Marine- und Hofmalers, Louis Meyer, und hat, unter der Lei-

1) Siehe das Kunstblatt.

tung dieses tüchtigen Meisters, schon bedeutende Fortschritte gemacht. — Ferner studirt in Antwerpen auch ein anderer Künstler, K. Bergslien, ein Bauernsohn aus dem Stifte Bergen in Norwegen. Als garnisonirender Soldat in Bergen wurde man daselbst auf seine hervorstechende Neigung für Kunst aufmerksam, und mehrere Gönner brachten bald einen Betrag zu Stande, wodurch er, im Verein mit dem, was er selbst durch mehrere ihm wohlwollend abgekaufte Arbeiten verdient hatte, in den Stand gesetzt wurde, seinen sehnlichsten Wunsch, sich der Kunst ganz zu widmen, erfüllen zu können. Von seinen bisherigen Leistungen ist mir jedoch zu wenig bekannt, dass ich eine Meinung über sein Talent äussern darf. In Antwerpen, wovon er sich während meines dortigen Aufenthaltes entfernt hatte, um einen Ausflug nach Paris zu machen, erfuhr ich jedoch nur die rühmlichsten Dinge über seinen Fleiss und sein reich begabtes Talent. — In München lebt ein älterer norwegischer Landschaftsmaler, K. Baade, ursprünglich ein Schüler Dahl's. Mehrere seiner Bilder von der rauhen, unwirthlichen Meeresküste Norwegens haben viel Verdienstliches an sich; in andern Richtungen, worin er sich versucht, dürfte er weniger glücklich sein, obgleich er seine Sachen immer mit Liebe und Gewissenhaftigkeit durchführt. In den letzten Jahren habe ich jedoch so gut wie gar Nichts von seiner Hand gesehen, so dass ich über seinen jetzigen Standpunkt nichts von Belang mittheilen kann. — Uebrigens besitzt Norwegen, wunderbar genug, jetzt zu viele Maler, als dass sie in einem Artikel, wie dieser, Alle insgesammt genannt werden können. Es genüge, nur die Wichtigeren unter den Künstlern aufgezählt zu haben.

In der Skulptur steht als Meister bisher nur der alte Michelsen — auch ein Bauernsohn, aus dem Stifte Trondhjem — allein da, dessen Apostel im Dome zu Trondhjem sehr gelobt werden. Ein Paar jüngere Künstler, Borch und Hansen (der Letzte ebenfalls der Sohn eines Bauern), studiren in Kopenhagen. — Mit der Architektur steht es in dieser Beziehung am wenigsten glücklich; die bei uns beschäftigten Architekten sind meistens Fremde, die sich in Christiania niedergelassen haben. Nebelongs private Bauten in Christiania haben indessen einen grossen Einfluss auf den dortigen Geschmack ausgeübt: die neuen Stadttheile der norwegischen Hauptstadt können sich in Bezug auf ihr architektonisches Aeussere mit andern grösseren Städten Europas würdig auf gleiche Linie stellen. Sein Plan für die Restauration der uralten Holzkirche in Hitterdal, im Auftrage der Gesellschaft „zur Erhaltung der Denkmäler Norwegens" entworfen, ist genehmigt und, so viel ich weiss, bereits in Ausführung begriffen. Sein bedeutendstes Werk ist doch die Villa Oscarshall, wo die liberalen Ansichten des Königs seinem Talente gar keine Schranken gestellt, im Gegentheil dem schaffenden Geiste des Künstlers die grösst mögliche Freiheit, seine Ideen auszuführen, gelassen. Dächten doch nur alle Bauunternehmer ebenso, so dürften wir viel weniger künstlerisch-ungestaltete architektonische Bildungen entstehen sehen, als sonst leider in der Regel der Fall ist.

E. T—d.

Kaulbach's diesjährige Sommerarbeit in Berlin.

(Fortsetzung)

Wir haben unsern Lesern im vorigjährigen Berichte schon erzählt, dass die ungefähr 5 Fuss breiten Zwischenfelder, welche die grossen Bilder von einander trennen, durch Pilastersteifen, welche grau in grau ausgeführt werden, eingefasst und durch einen ungefähr 5 Fuss breiten, eben so behandelten Querstreifen in zwei Hälften getheilt werden, von denen die oberen die allegorischen Figuren der welthistorischen Länder, die unteren aber deren Hauptgesetzgeber enthalten sollen. Als solche sind für diese Wand Moses und Solon gewählt, welche ebenfalls nunmehr in fresco, auf gemustertem Goldgrund vollendet sind. Den Moses hat Hr. Muhr ausgeführt. Wir wollen uns nicht dadurch auszeichnen, von dem Moses eines grossen Künstlers und nicht zugleich von dem des Michelangelo zu reden. Der grosse Gesetzgeber ist eine gewaltige Aufgabe für die bildende Kunst. Ein gewaltiger Künstler befindet sich ihr gegenüber in seinem Elemente. Er braucht sich nur zu geben und er giebt seinen Helden. So ist der Moses des grossen Florentiners gewaltig und mächtig Zug für Zug. Lebte er, man würde sagen, es sei ein Mann, wie aus Stein gemeisselt. Kaulbach ist in seinen Schöpfungen im Allgemeinen gewiss mehr schön als gewaltig, und dennoch weiss er grossartige Stoffe so würdig zu behandeln und so ergreifend zu komponiren. Es giebt eben Künstlernaturen, welche, weil sie durch und durch künstlerisch sind, das Erhabene wie das Schöne gleich lebhaft mit der Phantasie zu erfassen und zu durchdringen vermögen; aber die bildende Hand, der Form und Ausdruck gebende Sinn neigt sich freiwillig durchaus mehr zu der einen Richtung hin. Sollen sie in der anderen sich bethätigen, so muss es die Aufgabe sein, die sie treibt. In diesem Betracht möchten wir, auf die Werke blickend, sagen: Der Moses des Michelangelo ist von Jugend auf in seiner innersten Anlage jener gewaltige Held gewesen, der sich selbst das Volk gesucht hätte, welches er aus Aegypten führen musste, wenn er nicht in ihm geboren worden wäre; den Moses des Kaulbach dagegen hat die grosse Aufgabe so gross gemacht, wie er uns da erscheint. Jener ist wie eine Naturnothwendigkeit, dieser wie eine Nothwendigkeit des Geistes; jener theilt den Zorn des Herrn gegen Israel, dieser theilt ihn dem Volke mit. Jenem stehen die Haare wie starre Hörner aus der Stirn, diesem steigen zwei von Gott verliehene Strahlen von dem Haupte auf. Seine Züge sind strenge und mächtig, aber sie haben [illegible] Langmuth, die der Gesetzverkündiger, nach dem Beispiel des Herrn, mit dem schwer zu lenkenden Volke haben musste. Mit dem einen Fuss tritt er auf das geborstene Kalb der Abgötterei, das ein Diener vollends in Stücke zerschlägt. Es weht sein Bart im Winde, der um den Fuss vom Sinai geht.

Die nächste untere Zwischentafel nimmt Solon ein, in dessen Antlitz die Züge milder Weisheit in ihrer ganzen Tiefe ausgedrückt sind. Er sitzt und sinnt über die blutgeschriebenen Gesetze des Drako, die mit dem Beil zu seinen Füssen liegen. Ein lichtrothes Gewand bekleidet ihn. Zutraulich naht sich dem sitzenden Greise ein schöner Griechenknabe mit einem heitern Kranz um das Haupt und sieht ihm in die Tafel, gleichsam ein Bewohner des fröhlichen Glücksgartens, welcher durch die Einhegung des Gesetzes zu schützen der erleuchtete Mann so eben im Begriff steht. Diese schöne Figur hat Echter ausgeführt. Ueber dieselbe auf dem oberen Zwischenfeld wird als Repräsentantin von Griechenland die Gestalt der Venus Urania hinkommen. Der Karton dazu ist schon vollendet. Das schöne Weib ist schwebend dargestellt. Mit erhobenen Armen wirft sie eben den Schleier zurück und zeigt sich in ihrer ganzen strengen Schönheit. Zu ihren Häupten glänzt der Stern. Zu beiden Seiten schweben in munterer Bewegung die lieblichen rosengeschmückten Kinder, die die Milde mit dem rauhen starken Ares zeugte: Eros und Anteros, voll Freude über ihre Begegnung. Unten sind muschelblasende Tritonen angebracht, welche über ein bogenförmiges Feld lehnen, das den Dionysos von Zagreus enthält. Den Reliefstreifen, der die Himmlische von dem Gesetze sinnenden Denker trennt, finden wir gleichfalls in der Zeichnung schon vollendet. Wir erblicken darauf den Alexander, wie er auf dem feurigen Bucephalos in Babylon

einzieht. Der überwundene Darius, dem sich eine herrlich komponirte Gruppe der Seinigen anreiht, übergiebt dem Sieger seine Krone. Neben dem Letzteren schreitet Aristoteles einher, der erhabene Lehrer. Ein Diener trägt den Kasten mit den Gesängen des unsterblichen jonischen Sängers. Die nie ruhende Laune Kaulbachs hat dem Träger dieses Schatzes die Züge des ehrwürdigen Wolff gegeben, der zuerst versuchte den fremdblühenden Baum der Gesänge auf unsern Boden heimisch zu machen. Kehren wir zum ersten Zwischenfelde zurück, so sehen wir über dem Moses schon an Ort und Stelle, von Muhr ausgeführt, als Repräsentantin Aegyptens die Isis mit Horos, ihrem Sohne. Sie trägt Lotosblumen und den Nilschlüssel. Sie wird von dem treuen Hund Anubis begleitet, der den gestorbenen, den vom Typhon überwundenen Osiris suchen hilft. Der liegt da unten in dem hohlen Baum begraben. Wie dort Tritonen, so bilden hier zwei wachhaltende Krokodile die Einfassungszier des Bogenfeldes, das diese Darstellung enthält. Auch dieses Bild ist in lichten Farben gehalten und auf Goldgrund ausgeführt, welches beides nur dazu beitragen kann, die Wirkung des grossen Bildes nicht zu stören, sondern vielmehr zu erhöhen. Der trennende Reliefstreifen veranschaulicht die Eroberung von Indien durch Rhamses den Grossen. Es ist also die Absicht des Künstlers, diese schmalen Felder mit einer kriegerischen Grossthat der welthistorischen Völker zu schmücken. Rhamses steht auf einem Siegeswagen, den gefesselte indische Könige begleiten. Sein Bruder Danaos flieht mit den Danaiden in den Peloponnes. (Schluss folgt.)

Zur deutschen Kunstgeschichte.

v. Hefner's Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. Manheim jetzt Frank- [illegible] *(noch nicht vollständig erschienenen) Lieferungen.*

Von **Sotzmann.**

(Schluss)

(Hierzu eine Kunstbeilage)

Der Unternehmer des nunmehr näher zu besprechenden Trachtenwerks, des ersten von solchem Umfang und solcher Gediegenheit, dessen sich Deutschland rühmen darf, Professor v. Hefner in Aschaffenburg, war ganz der Mann, der sich dieser Aufgabe konnte gewachsen fühlen, selbst wenn er sie mit den höchsten Anforderungen, die sich an dieselbe stellen liessen, zu der seinigen machte. Schon im Hause seines Vaters, eines kurmainzischen höheren Staatsbeamten, der von der Kunstliebe dieses glänzenden Hofes nicht unberührt geblieben war und sich in jene Stadt zurückgezogen hatte, weckten die ersten Jugendeindrücke, unter Gemälden und Kupferstichen, bei dem Sohn eine entschiedene Neigung für die Kunst. Obgleich er als Kind durch einen Unglücksfall den rechten Unterarm mit der Hand verloren hatte, so erwarb er sich doch im Gebrauch der linken eine solche Fertigkeit, dass ihm jener Verlust weder hinderlich noch störend wurde. Die trefflichste Grundlage für die Ausbildung seines Zeichnertalents und die Richtung seiner Studien gab ihm der Unterricht des Gallerie-Direktors F. H. Müller in Darmstadt, der durch seine S. Katharinenkirche zu Oppenheim und seine Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Denkmäler, rühmlich bekannt ist, und nur zu bald durch den Tod seinem dankbaren Schüler entrissen wurde. Diesem kamen ausserdem sein Wohnsitz in der Mitte des altdeutschen Kunstreichthums, die Nähe eines Centralpunkts wie Frankfurt a. M. und sonstige nicht bedrückende Verhältnisse zu statten, die er benutzte, um den Kreis seiner Bekanntschaft mit Künstlern, Kennern und Kunstwerken aller Art zu erweitern und von letzteren auf Reisen, wenn auch nicht über die deutschen Grenzen hinaus, eine grosse Menge in Sammlungen zu sehn oder an ihrem Ort aufzusuchen und sie sich mit der Treue, die ihm überall das höchste Gesetz war, durch sorgfältige Nachbildung zu eigen zu machen. Die Kunst des Mittelalters fesselte ihn am meisten. Ihren Organismus verfolgte er so zu sagen physiologisch durch alle Entwickelungsstufen; er fühlte in jeder dieser Stufen den Einfluss der Zeit und des Bodens heraus und erkannte selbst in den Verkümmerungen der Menschengestalt, welche die ersten Schritte jener Kunst bezeichnen, den Embryo, der nur in diesem Zustand als Glied in die Kette des Ganzen passt, aber auch da schon ahnen lässt, dass er einer höheren Metamorphose entgegenreift. Hatte ihm die emsige und gleichförmige Uebung von Auge und Hand an den Monumenten selbst, das Eindringen in ihren Geist erleichtert und ihn sicherer geleitet als doktrinaire Autorität, so gewann er dadurch, dass ihm das Kostum bald ein Hauptaugenmerk wurde, an Scharfblick in der Sonderung und Zusammenfügung der Theile, in der Unterscheidung des Wesentlichen und Zufälligen, des Ursprünglichen und Hinzugefügten, des Echten und Unechten. So ist er ein treuer Förster des mittelalterlichen Kunstwaldes geworden, der nicht, wie die Heideläufer auch Raff- und Leseholz zu Markt bringt; so hat er eine hohe Schule durchlaufen, die bedauern lässt, ihn nicht an die Spitze einer der grösseren antiquarischen Sammlungen in Deutschland gestellt zu sehn, welche nicht immer den besten Händen anvertraut sind und oft durch Vermischung des Kunstwerks mit der Kuriosität unerquicklich werden, oder, zumal in Rüstkammern, durch unverständiges Flickwerk aus verschiedenen Zeiten irre führen. Nächst seinem Hauptwerk hat er sich auch durch Herausgabe von Burgkmairs Turnierbuch [1]), durch seine Schrift über die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen [2]) und seine mit C. Becker gemeinschaftlich unternommenen Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters (Frankfurt seit 1847, in Lieferungen von 6 kolorirten Kupfern mit Text) vortheilhaft bekannt gemacht. Letztere schliessen sich seinem grossen Trachtenwerk für das christliche Mittelalter an, welches er schon im Jahre 1840 in drei Abtheilungen begann, deren dritte das XVI., die zweite die beiden vorangehenden Jahrhunderte und die erste die frühere Zeit umfassen sollten. Es erschien, nach Vorausschickung einer kurzen Einleitung und Uebersicht der Veränderungen des Kostums in diesen Perioden, in Lieferungen, jede zu 6 Kupferblättern mit einem Text, der zu jeder Vorstellung die nöthigen Erklärungen giebt und auch französisch zu haben ist. Die Lieferungen folgten wie bei Bonnard ohne chronologische Strenge in allen Abtheilungen aufeinander, wie sich das Material dazu eben darbot. Die Namen der Mitarbeiter, welche an der Spitze stehn, zeigen hinlänglich, dass v. Hefner anfangs nicht seinen eignen Kräften allein vertraut, sondern auch die Hülfe und Beiträge andrer, das Zutrauen des Publikums geniessender Männer benutzt hat. Indessen sind über ⅞ aller Tafeln von ihm selbst gezeichnet und im weiteren Verlauf des Unternehmens hat er es in Text und Bildern fast ganz auf die eignen Schultern genommen. Sein Wachsthum an Kenntniss und Erfahrung hat ihn in den Stand gesetzt, demselben eine immer grössere Gediegenheit und Vollkommenheit zu geben, und sein Verdienst ist um so höher anzuschlagen, als er dabei auf Geldgewinn gänzlich verzichten musste. Nur die Liebe zur Sache und die grösste Genügsam-

1) Siehe diese Blätter. 1850 No 40.
2) Ebend. No. 38.

keit konnte ihn über den Aufwand von Zeit, Mühe und Kosten hinwegsehn lassen, der allein dazu erforderlich ist, um solche Menge von Material in solcher Auswahl und Güte zusammenzubringen. Der Autor musste leer ausgehn, damit der Verleger nur seine Rechnung fand, und das Angefangene fortgesetzt werden konnte. Zu den Hindernissen, die in der geringen Aufmunterung liegen, welche ähnlichen Privat-Unternehmungen in Deutschland zu Theil wird, leider müssen wir hinzusetzen, weil es Deutsche Arbeit ist, die keine ausländische Firma erborgen will, kam endlich noch die Katastrophe von 1848 hinzu, die auch diesem Werk mitten in seinem Fortgang ein Ende zu machen drohte. Der frühere Verleger, Buchhändler H. Hoff in Manheim, bei dem etwa 50 von den im Ganzen beabsichtigten 70 Lieferungen erschienen waren, wurde selbst von dem Wirbelwind ergriffen, der alles Bestehende zu vernichten drohte, und musste endlich in Amerika sein Heil suchen. Glücklicherweise fand sich ein solider Erwerber dieses Verlagsartikels, indem die Schmerbersche Buchhandlung in Frankfurt a. M. solchen an sich brachte, und so ist nun nach einiger Unterbrechung die vollständige Fortsetzung und Beendigung, wie die neuesten Hefte zeigen, ohne Beschränkung in der bisherigen Einrichtung und Ausstattung, gesichert.

Das Ganze, wie es zum grössten Theil schon jetzt vorliegt, ist für das echte Kostum des christlichen Zeitalters von den ersten Jahrhunderten ab, bis gegen Ende des XVI. die reichste und sicherste Fundgrube, und wenn Deutschland auch hier mit Recht in den Vorgrund gestellt ist, so sind doch aus Italien, Frankreich und England, besonders seitdem sich die Nationaltrachten mehr von einander unterschieden, viele Proben gegeben. Die Quelle, aus der geschöpft worden, sind überall die gleichzeitigen Kunstwerke und alten Ueberreste selbst, und diese sind, mit wenigen Ausnahmen, hier zum erstenmal abgebildet, entweder vollständig oder in ihren in Bezug auf die Kleidung interessantesten Theilen, oft mit vergrösserter Wiederholung oder besondrer Darstellung einzelner Stücke zur Erleichterung des Verständnisses, und zwar, was dieses Werk selbst vor den besten des Auslands voraus hat, mit aller der Wahrheit und Treue, welche in solchem Maasse nur vor der deutschen Kunst zu erreichen ist. Dadurch wird es, abgesehn von seinem Werth für den Archäologen und Künstler, selbst für den Theaterdekorateur und Ornamentisten, so wie für den Fabrikanten und Kunsthandwerker brauchbar. Die Tafeln sind gestochen und zwar sämmtlich von einer und derselben Hand. Der Kupferstich bringt durch seine Schärfe und Bestimmtheit eine grosse Deutlichkeit des Einzelnen hervor, besonders wenn die Schattirung nur das Runde der Formen angiebt und so bescheiden und leicht gehalten ist, als hier. Der Stecher C. Regnier hat sich, wie die Vergleichung der späteren mit den früheren Heften zeigt, in Freiheit und Weiche des Grabstichels sichtlich vervollkommnet. Seine Stiche sehen in dem bräunlichen Abdruck wie saubre Stiftzeichnungen aus und geben, so weit es sich auf diesem Wege thun lässt, den Charakter der Originale mit aller Treue wieder, ohne gerade Facsimiles derselben zu sein, was bei ihrer so verschiedenen Technik überhaupt unmöglich gewesen sein würde [1]). Die Uebermalung bringt die kolorirten Exemplare den Originalen noch näher und zeigt, dass die Kunstfertigkeit der alten Illuministen noch nicht ausgestorben ist. Sie lässt alles, was der Buntdruck liefern kann, hinter sich, ohne theurer zu sein als dieser. Betrachtet man die Mühsamkeit der Illumination mancher Blätter nach Miniaturen, besonders in der ersten Abtheilung, und die dazu verbrauchten theuren Gold- und Platinafarben (letztere statt des mit der Zeit schwarz werdenden Silbers), so wird man finden, dass der Preis eines Hefts der kolorirten Ausgabe von 4⅔ Thlr., der für das Blatt durchschnittlich etwa 20 Sgr. mehr als für den schwarzen Abdruck beträgt, bei solchen Blättern kaum die Auslagen deckt und ohne die Ausgleichung durch einfachere andere nicht würde möglich gewesen sein. Bei der schwarzen Ausgabe ist der Preis von ½ Thlr. für die Lieferung [1]) aber ein so geringer, dass bei dem allmähligen Erscheinen in der That wenig Mittel zur Anschaffung erforderlich sind, zumal da der Besitzer durch die genaue Angabe der Farben im Text sogar in den Stand gesetzt wird, wenn er die Fähigkeit dazu hat, sein Exemplar selbst zu koloriren. Dessen ungeachtet und trotz der Anerkennung, die das Werk im In- und Auslande bei allen Sachkundigen gefunden hat, ist es selbst bei uns nur wenig bekannt und in wenigen Händen. Ein erstes treffliches Wort darüber hat Kugler schon im Stuttg. Kunstblatt 1843 No. 78 und 79 gesprochen, als erst wenig Lieferungen davon erschienen waren. In England hat es die brit. archäologische Gesellschaft in ihrem Journal 1845 nach Verdienst gewürdigt, in Frankreich ist es noch neuerlich in P. Lacroix Moyen-Age et Renaissance benutzt und das daraus Erborgte unredlicher Weise als aus der ersten Quelle geschöpft angegeben worden. Die erste Abtheilung, welche 18 Lieferungen enthalten wird, ist, obgleich sie ein halbes Jahrtausend umfasst, der Zahl nach die schwächste, theils weil das Kostum damals noch einfacher, gleichförmiger und weniger Veränderungen unterworfen war, theils weil die Kunstdenkmale seltener sind. [illegible] Abtheilung meist in alten Handschriften von biblischen oder liturgischen, oder Legenden-, Gesetz- und andern Büchern, oft Prachtgeschenken an Kaiser und Fürsten oder von diesen an Kirchen und mit ihren Bildnissfiguren geschmückt, daher uns hier longobardische Könige, viele deutsche Kaiser und andere namhafte Personen begegnen. Um von der Mannigfaltigkeit der benutzten Handschriften und ihrer Fundorte einen Begriff zu geben, nennen wir unter vielen nur ein Psalterium in Stuttgart, ein Evangelienbuch Otto's III. in Aachen, S. Audomars Lebon in S. Omer, eine Bibel zu S. Calisto in Rom, alle aus Jahrh. X., die Leges Longob. in Salern und die Bamberg. Handschriften aus Heinrichs II. Zeit (XI.), den Codex S. Willebrods in Gotha, das Rentbuch Graf Sigbots in München, ein Martyrologium in Stuttgart (XII.), die Pandekten in Metz (XIII.), den Manessischen Codex, der zwar dem XIV. angehört, aber mitunter auf ältere Vorbilder hinweist. Ausser den ritterlichen, geistlichen und anderen Trachtenfiguren werden auch einzelne Insignien, Kleidungs- und Waffenstücke gegeben, alle nach den vorhandenen Originalen selbst gezeichnet. So enthält Tafel 63 mehrere Exemplare des merkwürdigen Fundes einer grossen Menge von Helmen und anderen Waffentheilen, die 1841 in einer Zisterne der Festung Chalcis in Euböa entdeckt wurden und aus der Zeit der lateinischen Eroberung Konstantinopels herzurühren scheinen. Die für Plastik und Kostum, für Genealogie und Heraldik gleich wichtige Klasse der Grabdenkmale aus Bronze und Stein ist in dieser Periode zwar weniger zahlreich als in

1) Das dieser Nummer beigefügte Probeblatt, welches für eine der nächsten Lieferungen des Hefner'schen Werkes bestimmt ist, wird von der künstlerischen Behandlung einen deutlicheren Begriff geben. Es ist das Bild eines deutschen Frauenzimmers in der schönen Tracht um die Mitte des XVI. Jahrhunderts und weniger ansprechenden Musterbildern älteren Styls für den gegenwärtigen Zweck vorgezogen worden. Eine alte Originalzeichnung dieses Blattes ist in dem grossherzogl. Museum zu Darmstadt und rührt wahrscheinlich von Daniel Lindtmeyer aus Schafhausen her, der viel für Glasmalereien gezeichnet hat.

1) Bei Bonnard kostet die Lieferung von 4 Blatt 4 Franken oder 1 Thaler 2 Sgr., also, auf 6 Blatt berechnet, mehr als decimal so viel wie bei Hefner.

den folgenden, hier aber doch schon durch Beispiele aus den Domen von Basel, Magdeburg, Merseburg und anderen Kirchen vertreten, auch Tempera- und Glasgemälde, Holzbilder, Siegel und Stickerei sind nicht vergessen worden. — Die zweite Abtheilung für XIV. ond XV. wird aus 30 Lieferungen bestehen und ist die stärkste, weil in diesen Jahrhunderten sich unter dem Einfluss der Kirche, des Ritterthums und der Galanterie die Blüthe des Trachtenwesens entwickelte. Hier sind es besonders Wand- und Tafelgemälde und zwar, ausser den deutschen, auch Fresken zu Siena ond Assissi, Tapeten, worunter einige zu Nancy ond Rom, Stein- und Holzbilder, welche sich, in Wetteifer mit der Miniaturmalerei in Handschriften, am reichlichsten als Quellen darbieten. Von letzteren haben Ulrich von Reichenthals Chronik in Konstanz, G. v. Ehingen's Tagebuch in Stuttgart und anderen Bilderhandschriften daselbst, so wie in Heidelberg, Darmstadt und München das Meiste hergegeben. Auch den grossen Stuttgarter Spielkarten von burgundischer Miniaturmalerei sind einige, besser als in dem ersten Jahresheft des würtembergischen Alterthum-Vereins 1844 nachgebildete Blätter entnommen. Die Anzahl der Abbildungen von Grabdenkmalen steigt bis auf 40. Unter den namhaften Kostumfiguren finden sich auch hier deutsche Kaiser und Fürsten, so wie ausländische Könige; Turnier- und Lehnwesen, die Eisenrüstung und ihre Details treten zwar in den Vordergrund, aber neben der Rittertracht erscheint nicht weniger zahlreich die bürgerliche der Männer ond Frauen, der höheren und geringeren Stände bis auf Eulenspiegel herab. — In der dritten Abtheilung, die auf 22 Lieferungen angelegt ist, sehen wir das XVI. Jahrhundert in aller Mannigfaltigkeit und Pracht seiner Trachten vor uns. Von historischen Persönlichkeiten heben wir die Kaiser Max I. und Rudolph II., Anton und Johanna von Navarra, Eleonore von Urbin, ein Paar hohenzollernsche Grafen und Götz von Berlichingen heraus; in den Trachten werden die [illegible] und [illegible] auffallender; neben den kunstreichen Harnischen und Waffen macht sich vor allem der Frauenzimmerputz geltend. Von den benutzten Quellen haben die Bilderhandschriften meist nur noch Geschlechts-, Zonft- und Stammbücher, oder Turnier-, Mummerei- und Fechtbücher darzubieten, desto grösser wird die Menge der einzelnen Oelbilder, Miniaturen und Handzeichnungen, die wie die schöne Sammlung gemalter Trachten und anderer Vorstellungen in Darmstadt, hier ausgebeutet sind, ohne Tapeten, Glasfenster u. s. unberücksichtigt zu lassen. Von der Regel, sich blos an Ungedrucktes zu halten, welche die Wiederholung von Kupferstichen und Holzschnitten ausschloss, sind nur ein paar Ausnahmen in den beiden letzten Abtheilungen gemacht worden.

So ist die Beendigung des ganzen Werkes mit steigender Vervollkommnung in nicht mehr weiter Ferne zu erwarten. Nach einer Mittheilung des Verfassers soll es am Schluss mit einem Nachtrag, der Berichtigungen und Verbesserungen enthält, mit einer chronologischen und sachlichen Uebersicht des Ganzen und einer neuen allgemeinen Einleitung zu demselben versehen werden, welche letztere, bei der successiven Entstehung des Werks, natürlich erst nach dessen gänzlicher Vollendung, so abgefasst werden kann, dass sie sich enger, als die vorläufige erste daran anschliesst. Dadurch wird der Werth desselben wesentlich erhöht und der praktische Gebrauch erleichtert werden und es wird alsdann als ein Nationaldenkmal deutscher Kunst ond Gründlichkeit und ihres aufopfernden Fleisses dastehen und wie bei uns leider so oft der Fall, die Nachwelt wieder gut machen, was die Lauigkeit der Mitwelt zu wünschen übrig gelassen hat.

Zeitung.

Berlin. Die hiesigen Künstler werden, zum Besten ihrer Unterstützungskasse, im December d. J. wieder eine Weihnachts-Ausstellung im k. Akademiegebäude veranstalten, jedoch nicht, wie bisher, Bilder nach alten Meistern, sondern eigene Compositionen ausführen, so wie auch die begleitende Musik neueren Componisten übertragen werden wird. (B. N.)

Stuttgart. Von dem Maler Prof. H. Rustige ist ein dramatisches Erstlingswerk: „Filippo Lippi" aufgeführt worden. Das fünfaktige Drama schildert das Leben ond tragische Ende dieses Künstlers. Dem Stück fehlt zwar, nach dem schwäbischen Merkur, noch der sichere dramatische Organismus, aber es sei ein lebendiges wechselvolles Gemälde von poetischer Haltung und Schönheit, das vielen Beifall erwarb.

W. **Amsterdam**, im Okt. In der Fabrik des Herrn L. J. Enthoven im Haag ist der Guss der Rembrandtstatue glücklich vollbracht worden und somit die Idee des Herrn Royer, der das Modell erfand, auf lange Jahrhunderte hin verkörpert. — In derselben Giesserei ist auch dieser Tage ein eisernes Grabdenkmal gegossen worden, welches zu Ehren des am 24. Mai 1849 in Indien auf Cassembra gefallenen Generals A. v. Michiels errichtet werden soll; dasselbe ist im gothischen Styl und circa 33 Fuss hoch, es wiegt ungefähr 28,000 niederl. Pfund. Der Rembrandt aus Bronze wiegt zwischen 7—8000 niederl. Pfund.

Der französische Maler Lanvue hat im Auftrage seiner Regierung nach dem grossen Stier von Paul Potter, im Haager Museum befindlich, eine Kopie angefertigt, welche fast vollendet ist und sehr gepriesen wird. Die Kopie ist in derselben Grösse wie das Original und für die zu errichtende Galerie von Kopieen nach berühmten Gemälden bestimmt. — Bereits vor einigen Jahren liess die französische Regierung nach dem schönen Bilde Rembrandt's „die anatomische Lektion des Prof. Tulp", gleichfalls im Haager Museum, durch den Maler Coltreau eine Kopie fertigen, welche für die medizinische Schule in Paris bestimmt war. Es wäre zu wünschen, dass die französische Regierung in dieser Hinsicht, namentlich in Preussen, wo es den Akademieen zu Düsseldorf, Königsberg und selbst Berlin an bedeutenden Originalwerken der grossen Meister fehlt, Nachahmung fände. Besonders wäre der Galerie in Düsseldorf eine tüchtige Kopie nach einem der Meisterwerke Rembrandt's zu wünschen, denn gerade dieser Künstler, der erst in unserem Zeitalter zur vollen Anerkennung zu kommen scheint, ist in seiner originalen Kraft und Kernhaftigkeit, worin er nie über die Grenzen der Malerei hinausschweift, am vorzüglichsen geeignet, der heranblühenden Künstlerschaar der rationellen Richtung als Beispiel vorzuleuchten.[1])

1) So viel uns bekannt, sind allerdings durch die Fürsorge der preussischen Regierung tüchtige Copien nach Meisterwerken der niederländischen und der venetianischen Schule für die Akademie von Düsseldorf, und zwar durch einige der ausgezeichnetsten Coloristen derselben, in neuerer Zeit angefertigt worden. D. R.

(Der heutigen Nummer liegt eine Kunstbeilage bei)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 44. Sonnabend, den 1. November. 1851.

Der Goldrahmen als Gemäldeeinfassung.

Die Niederländer des 17. Jahrhunderts, welche mit so tiefem naturphilosophischem Sinne die Erscheinungen selbst der niederen Realität darzustellen wussten und allem äusserlichen Prunke abhold das Höchste erzielten, vermieden grösstentheils noch die glänzende Goldeinfassung für ihre Gemälde. Das schwarze Eichenholz für die grossen und das polirte Ebenholz für die kleinen Stücke schien ihnen zweckmässiger. Das Gold wurde äusserst sparsam verwendet; namentlich war dies bei der Schule Rembrandt's der Fall, wo dasselbe mit dem bräunlichen und tiefen Grundton allzu schroff kontrastirt hätte. Ueberhaupt war es dem damaligen ernsten und dem Höheren zugekehrten Zeitgeschmack stets mehr um das Bleibende, Gediegene zu thun, als um das Scheinbare und Glänzende, was sich auch sonst bei der Bauart der Häuser, deren innerer Ausschmückung, den Kleidertrachten u. s. w. überall bewährt findet.

Erst im 18. Jahrhundert, als man anfing, in den Künsten von der Natur abzuweichen, als man statt der Wahrheit und Schönheit einem falschen Ideal nachjagte, kam auch der Goldrahmen allgemeiner zur Geltung. Der eigentliche Geist, der Odem Gottes, war aus den Bildern entwichen und man ersetzte unwillkürlich die innere Gehaltlosigkeit durch glänzende Aeusserlichkeiten, durch helle illudirende Farbenpracht und reiche Goldeinfassung: die Kunst überhaupt war zum Luxusartikel herabgesunken. Man konnte und wollte sich vielleicht nicht mehr liebevoll in die Schöpfungen der grossen Genien versenken, was immer schon eine gewisse Geistesverwandtschaft voraussetzt, und fing nun dafür an, dieselben geringzuschätzen und nach und nach zu beseitigen. Es war damals, als namentlich in den Niederlanden die köstlichsten Gemälde auf die Böden gebracht und die Säle der Reichen mit abgeschmackten biblischen und landschaftlichen Darstellungen tapetenartig dekorirt wurden, wobei man das Gold nicht sparte.

Wiewohl man nun gemeiniglich meint, in unserem Zeitalter, wo die Künste einen so grossen Aufschwung genommen, besonders in der Malerei die Geistlosigkeit des vorigen Jahrhunderts überwunden zu haben, so dürfte dies doch nicht so ganz der Fall sein. Der Umstand, dass der Goldrahmen gegenwärtig mehr als je an der Tagesordnung ist, kann mit zum Beweise dienen, dass wir immerhin noch theilweise in jener Epoche der „Scheinbarkeit" begriffen sind. So lange man die Malerei als Luxusartikel behandelt, um die Prunkgemächer damit zu schmücken, so lange man in dieser Kunst hauptsächlich die Illusion bezweckt, welche blenden und berauschen soll, statt zu beruhigen und zu veredeln, die mehr den Sinnen als dem Geiste dienstbar ist, wird man der gleissenden Goldeinfassung nicht wohl entbehren können.

Dass in dieser Beziehung die Kunstausstellungen mehr schaden als nützen, liegt auf der Hand. Gerade hier sucht sich die Geistlosigkeit und Mittelmässigkeit mit den glänzendsten Flittern zu behängen, um die verborgenere, nirgends vorlaute Schönheit zu übertäuben und zurückzudrängen. Besonders ist dies beim Portraitfach bemerkbar, wo heutigen Tages verhältnissmässig am wenigsten geleistet wird und wo gerade die grösste Prätension grassirt: hier besonders machen die Vergolder glänzende Geschäfte und fast immer hat der Goldrahmen mehr gekostet als das Gemälde werth ist.

Die Malerei macht als „Kunst" überdies in unserer Epoche wenig Glück, wenn sie es nicht versteht, irgend eine andere analoge Kunst und Wissenschaft zugleich zu betreiben, um als Natur- und Geschichtsforscherin, als Trägerin von Zeittendenzen oder gar als Spassmacherin aufzutreten, und wie denn auch die einsichtigeren Künstler gezwungen sind, mit den Wölfen zu heulen, so müssen sie gleichfalls ihre Geistesprodukte für den „Markt" möglichst reizend und glänzend herausputzen. Wie den um das Wohl ihrer Töchter besorgten Müttern die Putzmacherrechnungen, so sind die Vergolderrechnungen diesen Künstlern nachträglich sehr unbequem.

Wenn sich nun auch von oben herab kein Verbot gegen den heutiges Tages ganz ungebührlich grassirenden Rahmenluxus erwarten lässt, wie im Mittelalter eins gegen den unsinnigen Kleiderluxus erfolgte, so liesse sich hierin von den Ausstellungsdirektionen doch Manches thun, sowohl im Interesse der Kunst, als der Künstler und des Publikums. Man sollte strenge darauf bestehen, dass die von Künstlern eingesandten Bilder mit einer möglichst schmalen und einfachen Einfassung versehen wären, oder auch den unvergoldeten Rothrahmen anempfehlen und erlauben, und beim Ankaufe für die Verloosungen den Rahmen nicht berücksichtigen. Es könnte ja immerhin dem „glücklichen Gewinner" anheimgestellt bleiben, seinem Bilde einen möglichst reichen Rahmen zu geben. Die Kunstvereine würden auf diese Weise bedeutende Summen[1]) an Transport-

1) Vielleicht wären die resp. Kunstvereine dann auch eher im Stande,

kosten ersparen, wäre der Umfang und die Schwere der Bilder geringer; diese selbst würden in den oft beschränkten Ausstellungsräumen ein ungleich besseres Unterkommen finden, während jetzt die einzelnen Stücke in den breiten Zierrahmen, die gewöhnlich noch mit Schutzkästen versehen sind, einander beengen und das Licht nehmen; die Künstler selbst würden sich ein Erkleckliches ersparen und das Publikum, statt sich an dem Goldglanz zu berauschen, würde vielleicht Veranlassung finden, den Werth der Bilder minder nach Aeusserlichkeiten zu bestimmen. Amsterdam. **W.**

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VI.

Die werkthätige Kunst.

6. Schaubühne. (Fortsetzung.)

Nachdem wir so Alles zusammengestellt haben, was über die künstlerische Leitung der Theater und den Einfluss des Staates auf dieselben in dieser Beziehung vorgebracht worden ist, wenden wir uns zu den Vorschlägen, welche die Bedingungen der Existenz der übrigen Bühnen, ausser den Hofbühnen behandeln.

Hr. Devrient deutet hier hauptsächlich auf die Nothwendigkeit hin, dass die Städte den verkehrten Grundsatz aufzugeben haben, vom Theater Nutzen ziehen zu wollen, dass die Stadttheater von einer Menge von Lasten und Abgaben, und dadurch von steten Sorgen befreit würden. Zunächst müsste dies mit dem Miethzins der Fall sein, und eben so wenig als eine Stadt für die Benutzung der Kirchen, Schulhäuser, Museen etc. einen Miethzins einzieht, eben so wenig sollte er für das Theater gefordert werden. Dieses Abgabenverhältniss wird von allen Seiten für einen grosen Uebelstand erklärt.

Nähere Notizen hierüber verdanken wir den Herren Spielberger und Benedix. Numerische Vergleichungen führen Letzteren auf das merkwürdige Resultat, dass während das Theater in Berlin 150,000 Thlr. Zuschuss bekomme, das in Köln 4000 Thlr. Steuer zahlen müsse. Denn überall am Rhein steigen die Abgaben bis auf 5—10 pCt. von der Bruttoeinnahme, welches für Köln die erwähnte Summe ausbringe. Ausserdem habe die Bühne dieser Stadt 4200 Thlr. jährlich Miethe zu zahlen. Es könne demnach erst nach einer Einnahme von 8000 Thlrn. an die Sache selbst gedacht werden. So verhalte es sich nach den gültigen gesetzlichen Bestimmungen, welche das Theater als Vergnügungs-, nicht als Kunstanstalt betrachten. Geschähe das Letztere, so würde allerdings die Steuer wegfallen. Abgesehen von dem ungünstigen Schluss, der unter solchen Umständen auf die künstlerische Reinheit des Strebens solcher Institute erlaubt sein dürfte, sind auch die Angaben über den materiellen Bestand derselben unerfreulich. In Köln, heisst es, ist seit 15 Jahren der siebente Unternehmer aufgetreten. In Elberfeld sei, so lange das Theater steht, jeden Winter ein Unternehmer zu Grunde gegangen. Auch Coblenz und Trier liefern alljährlich ihre Opfer.

Wenn also ein Theater der Unterstützung bedarf, und solche nicht direkt vom Staate ausgeben kann, so müssten nach Hrn. B. die Gemeinden, falls sie überhaupt ein Theater haben wollen, dieselbe übernehmen. Sie haben den allgemeinen Vortheil davon, und zugleich den besondern, dass ein Kapital in Umlauf gebracht wird, welches lediglich dem kleinen Gewerbe zu Gute komme. Dafür sollen aber auch die Gemeinden zweierlei thun:

1. die Theater von den drückenden Lasten und Armenabgaben befreien und
2. ein unentgeltliches Theaterlokal beschaffen.

Viele Städte in Deutschland, sagt Hr. B., haben das schon gethan; warum nicht alle? Den Zwang aber, den der Staat auf eine Stadt ausüben kann, ein Haus zu haben, legt Hr. B. in die Bedingungen, woran sich die Concessionen knüpfen, die er in Händen hat. Und so will er versuchen, das Theaterwesen lediglich durch die Ertheilung oder Entziehung der gesetzlichen Erlaubniss zu organisiren. Dabei würde das Gesetz gelten, dass der Staat keine Genehmigung ertheilt, wenn bei der Bühnenunternehmung nicht die Möglichkeit nachgewiesen ist, dass sie Jahr aus, Jahr ein bestehe. Darum müssten Städte, welche für sich allein keine Bühne halten können, zu Theatervereinen verbunden werden.

Wir lassen hier gleich den Organisationsentwurf des Hrn. B. folgen.

Er theilt sämmtliche Theater in drei Klassen, in Stadt-, Provinzial- und Reisende Bühnen.

Zu den Stadttheatern rechnet er die, welche in einer Stadt bleiben, im Sommer drei Monate Ferien machen, oder während dieser Zeit in einer anderen Stadt spielen. Provinzialtheater wären solche, die in drei bis vier Städten das Jahr rund Vorstellungen geben. Reisende endlich, die in sieben bis acht Städten, also in jeder Stadt alle zwei Jahre spielen.

Ein aus den Bürgern gewählter, von dem Gemeinderath unabhängiger Theaterausschuss soll die Verhandlungen mit den Bühnen unternehmen, führen, und das Publikum gegen das Theater und das Theater gegen das Publikum vertreten.

Jede Stadt, die nun nachweis't, dass sie das ganze Jahr eine Bühne erhalten kann, soll ein Stadttheater errichten dürfen. Sie muss dazu ein eingerichtetes Haus mit Dekorationen zur Verfügung stellen. Allenfalls soll der Unternehmer eine Miethe zahlen für Feuerversicherung und Reparaturen. Auch ein Stadtorchester hat die Stadt einzurichten.

Für Provinzialbühnen treten mehrere Städte in einen freiwilligen Verband zusammen. Jede Stadt stellt ein Haus mit Dekorationen zur Verfügung. Dasselbe gilt für die reisenden Bühnen, für welche acht bis zehn Städte zusammentreten, die aber dann keine Dekorationen und Zubehör zu liefern haben.

Alle Theaterausschüsse der Städte treten zur Organisation zu einem Gesammtausschusse zusammen, der seinen Blick auch auf die Nachbarstaaten zu richten hätte.

Die Oberaufsicht soll in der Hand des Ministers liegen und ein Beauftragter des Ministers soll die Städtevereine vermitteln.

Endlich dringt Hr. B. auf die Einfachheit des Lokals. In den kleinern Städten könnte es nach seiner Ansicht wohl auch zugleich für andere Zwecke vermiethet werden, zu Versammlungen, Bällen, Ausstellungen u. s. w.

Aehnlicher Meinung ist Hr. Gemmel, welcher den Wunsch ausspricht, dass die Theater so gebaut werden möchten, dass sie unmittelbar zu den Casinolokalen gehörten, wovon er sich einen wohlthätigen Einfluss für den geselligen Verkehr verspricht. Casino- und Schauspieldirektor könnten unter billigen Bedingungen sich mit einander vereinigen.

Gleiche Strenge bei der Ertheilung von Concessionen wie Hr. Benedix, fordert auch Hr. Spielberger, indem er wünscht, dass dieselben auf solche Städte und Arrondissements beschränkt

für die verdienstlichsten Künstler Standhonorare zu erübrigen, wie sie früher in Berlin ertheilt wurden.

werden, welche vermöge Lage, Bevölkerung, Wohlhabenheit und Ertragsfähigkeit hinreichende Garantie für die Subsistenz des Theaterunternehmens bieten. Ferner richten sich seine Vorschläge auf die Sicherstellung der Existenz des Personals, die in Form direkter Gesetze in Bezug auf Engagement u. s. w. auftreten, daher auch ein Disciplinarreglement für sämmtliche Bühnenmitglieder als Abschnitt einer Theatergesetzgebung gelten soll. Dabei treten als ein richterliches Element und als verwaltender Beirath des Direktors Ehrengerichte auf, welche alle drei Monate aus der freien Wahl der Mitglieder eines jeden einzelnen Theaterverbandes hervorgehen.

Der ganze Schauspielerverband nimmt nun Theil an Gewinn und Verlust des Unternehmens. Der Gagenetat wird nach dem Umfange der Ertragsfähigkeit bemessen und festgestellt. Das dem Unternehmen zugehörige Inventarium soll nach einer Taxation von Sachverständigen abgeschätzt, kapitalisirt und dem Unternehmer mit 5 pCt. aus der Theaterkasse verzinset werden. Am Ausgang der Wintersaison würde die Bilance gezogen und der Gewinn so getheilt, dass ein Drittel dem Direktor und zwei Drittel den Mitgliedern zufielen, welche nach Gagenverhältniss theilnehmen. Eben so würde der Verlust gemeinsam durch Gagenabzug getragen.

Auch Hr. Steiner will das ökonomische Verhältniss der Bühnen unter die gesicherte Autorität der Stadtbehörden bringen; auch er wünscht, die fortwährende Thätigkeit der Gesellschaften, denen nur der Monat Juli als Ferienzeit gegeben werde, durch Verbindung von zwei oder drei benachbarten Städten gesichert zu sehen, so dass erst Städte von 40—80,000 Einwohnern stehende Theater unterhielten. Da die erzielten Einnahmen die Revenüen der Stadtkassen sind, so hätten diese auch die entstehenden Unkosten zu decken. Mit einem Worte, die Stadt habe sich mit dem Direktor über einen vorgelegten Etat zu einigen, zahle die Gagen und werde überhaupt das ökonomisch-verwaltende Prinzip. Auch die Dekorationen etc. seien städtisches Eigenthum, wogegen Bibliothek und Garderobe dem Direktor gehören, dem die Stadt eine Unterhaltungssumme beisteuert.

Die städtischen Interessen würden durch ein Comité von zehn Mitgliedern gewahrt. Eine genaue Untersuchung des Bedürfnisses soll stattfinden, wo zwei oder mehrere Theater bestehen, damit alle sogenannten Zigeunerbanden entlassen werden können.

Für diese reisende Truppen proponirt Hr. Devrient bestimmte Wanderbezirke. Jedes Gebiet soll einem erprobten Direktor übergeben werden, der die betreffenden Städte nach einer jährlichen Reihenfolge besucht. Im Uebrigen empfiehlt Hr. D. einen entschiedenen und gewaltsamen Eingriff in das Wesen der Wanderbühnen, von denen er, äusserst wenige Ausnahmen zugestehend, ein abschreckendes Bild des Elends entwirft. Er geht hier in dem Anrathen der Beschränkung, ja Aufhebung so weit, dass er sich besonders deshalb rechtfertigen zu müssen glaubt. Auch von anderer Seite wird wenigstens auf das Zuviel der Dorf- und Winkeltheater, des Herumzigeunerns demoralisirter Truppen aufmerksam gemacht.

Bei weitem glimpflicher urtheilt Hr. Benedix über die kleinen reisenden Bühnen, die er Bildungsschulen für grössere, zweckmässige Invalidenanstalten für alte Schauspieler nennt, welche den Ansprüchen des Publikums einer grossen Stadt nicht mehr genügen. Er fürchtet, dass kleinere Städte durch das Verbot reisender Truppen gar keine Theater mehr haben werden. Auch Hr. Hammermeister findet in jeder kleineren Bühne, bis zur Wandertruppe herab, eine Pflanzschule für die grösseren.

(Fortsetzung folgt)

Kaulbach's diesjährige Sommerarbeit in Berlin.

(Schluss.)

Wir kommen nun zu den sechs Pilasterstreifen, welche die unmittelbaren Einrahmungen der grossen Bilder bilden. Jeder derselben ist einem bestimmten Volke gewidmet und so haben Indien, Persien und Aegypten, Griechenland, Judäa und Rom ihre Denktafeln erhalten. Die Pilaster werden übereinstimmend mit dem Fries grau in grau ausgeführt. Die Anordnung hat einen damit correspondirenden dekorativen Charakter, indem symmetrische architektonische Gliederungen und Felder mit dem freien Schwung der Arabeskenblätter abwechseln. Dazwischen ist die beredte Figurenschrift der Darstellungen eingefügt und eingestreut, welche die ganze kosmogonische und theogonische Vorstellung der Völker, so wie die Uranfänge ihrer politischen und Kulturgeschichte zur Anschauung bringen. Das oberste Feld, ein kleines längliches Viereck, giebt stets die älteste Vorstellung des Gottes: bei den Indern, den auf der Schlange Schecha liegenden Wischnu, den Erhalter, der sich zur Beglückung der Welt zehnmal verwandelte. Bei den Aegyptern findet sich Kneph, als das Erste, was da war, mit seinem Symbol der Schlange, welche einen Ring bildet, weil er ewig ist. Bei den Griechen ist Uranos vorgestellt, der Urvater des griechischen Göttergeschlechts. Bei den Juden ist der Geist Gottes durch einen fast jugendlichen Kopf dargestellt, der strahlenbekränzt in den Wolken, den Trägern des Wassers, schwebt. Die Züge des göttlichen Sohnes sind in dem Antlitz angedeutet, der geöffnete Mund erinnert an den Logos. Das römische Feld zeigt den Göttervater Saturn. — Das nun folgende Hauptfeld, das in der Mitte ein Medaillon trägt, lässt ober- und unterhalb desselben Arabeskenzierde zu, mit der sich zunächst oben jedesmal die Darstellung der ältesten weiblichen Gottheit oder der ersten Gottesverehrung verbindet. Bei den Indern sehen wir die Lakschmi, die indische Venus. Bei den Persern Zerusne Akerene, das Urwesen (die unendliche Zeit). Aegypten zeigt die Neith, die Räthselhafte. Sie hält den Nilschlüssel. Zu ihren Seiten stehen Ibisse und zwei heilige Schlangen. Bei den Griechen finden wir die ephesische Artemis, die im Hain von Ortygia geborene, die als älteste Landesgöttin dort verehrt wurde, die Brustreiche mit den heiligen Hirschen zur Seite. Judäa hat ein Wesen, das aus den vier heiligen Thieren zusammengestellt ist und vom Ochsen die Hörner, vom Löwen den Kopf, den Leib vom Engel und die Fittige des Adlers. Unten liegt der Stein Jacobs, als erste Stätte der Gottesverehrung; aus den Arabeskenblumen trieft das Oel darauf. Rom trägt die sabinische Juno, die speertragende. Mars und Minerva treten ihr zur Seiten; unten brennt das Feuer der Vesta.

In dem nun folgenden Medaillon ist immer der oberste Gott der nunmehr geläuterten religiösen Vorstellung abgebildet und so finden wir bei den Indern den vierköpfigen Brahma, bei den Persern den Ormuzd, bei den Aegyptern Amon mit Widderhörnern, bei den Griechen Zeus, bei den Juden das Wort יהוה (Jehovah) mit Flügeln umgeben, bei den Römern den Jupiter Capitolinus. Sehr fein hat der Künstler diesen vom griechischen Zeus zu unterscheiden und zu charakterisiren gewusst.

Unter dem Medaillon folgt nun die erste Vorstellung von der Erde, die bei den Indern von Elephanten getragen wird. Bei den Persern finden wir den Urstier, der von Ariman getödtet wurde. Aus seinem Blute spriesst der Weinstock, aus seinem Schweif das Getreide. Bei den Aegyptern ist der Skarabäus abgebildet, der die Kugel zwischen den Vorderfüssen emporhält. Symbolische Thiere umgeben ihn; aus der Sonnenblume der Arabeske schiesst der Strahl, aus der Lotosblume

träuft das Wasser, diese beiden Wechselzeugungskräfte Aegyptens. Dann folgt der Atlas und der Herakles der Griechen, in ihrem Geschäft die Erdkugel zu tragen. Oben kommen zwei kleine Figuren hervor, die ihr Sonne und Mond noch hinzuthun. Bei den Juden ist Adam und Eva dargestellt, als Ausdruck des höchsten Schöpfungsmoments. Der Orbis Romanus schliesst ab. Darunter befinden sich Tellus und die heiligen Hühner. In einem tempelartigen Architekturgliede, das die Mitte des ganzen Streifens andeutet, sind nun heilige Geschöpfe aufgestellt, welche die heiligen Schriften und Urkunden oder Grundbücher der Völker halten, die Vêda's der Inder, die Zendbücher der Perser, die 42 Bücher des Thot der Aegypter, die Theogonie der Griechen, die fünf Bücher Mose, die sibyllinischen Bücher der Römer.

Unter diesem Tempelchen wiederholt sich die Eintheilung eines grösseren von einem Medaillon in der Mitte unterbrochenen Feldes. Oberhalb desselben erscheint der erste Gesetzgeber des Volkes: Manu, dessen Sittenbuch die Grundlage der indischen Gesetzgebung ausmacht, Zoroaster für Persien. Aegypten hat seinen Thaut oder Thot, als Repräsentant der Priesterschaft von Memphis, deren ausschliessliches Eigenthum alle Weisheit war. Orpheus singt bei den Griechen, der Stifter der Mysterien, der Gesetzgeber der rauhen Thraker, der Veredler und Verfeinerer ihres Geschlechts. Menschen und Thiere lauschen ihm; aber unten lauern schon die Mänaden, die ihm den schrecklichsten Tod zu bereiten bestimmt sind. Bei den Juden ist Samuel vorgestellt, wie er seinen Oelkrug über das Geschlecht David's ausgiesst. Es folgt Numa, der erste Gesetzgeber Roms, der den Göttern opfert; unten sieht man seine Egeria.

Das nun folgende Medaillon enthält stets den ersten Herrscher der Völker und der Raum darunter die Anfänge der politischen oder Kultur-Geschichte. Parkschit, der kriegerische König, mit Trophäen aller Art und den heiligen Thieren dazwischen. Dschemschid, der König des goldnen Zeitalters der Perser, der Sohn des Ormuzd mit den reichen Segnungen des Friedens. Menes, der Erbauer von Memphis, unter ihm das heilige Schiff der Aegypter mit dem Zeichen des Ammon, Sphinxen u. s. w. Theseus, unter ihm die Mythe von Amor und Psyche. Salomo, unter ihm zwei Cherubim, die auf ihren Flügeln die Bundeslade tragen und den siebenarmigen Leuchter anzünden. Romulus, unten der doppelköpfige Janus mit dem Zeichen römischer Staatseinrichtung.

Den Beschluss macht ein Weiser oder ein Prophet: Buddha, Hom, mit der Leuchte, die er der Welt aufsteckte, Sochis, der Lehrer des Pythagoras, dieser selbst bei den Griechen, der Prophet Esra bei den Juden, und bei den Römern eine Darstellung, wie sie die griechische Kunst nach ihrem Boden verpflanzen.

Das sind die reichhaltigen Einrahmungen der grossen Geschichtsbilder. Bekanntlich bilden die Figuren der Sage und der Geschichte die Thürstücken über den Seitenthüren, die zu den Sälen führen. Wir erwähnten schon, dass die erstgenannte der beiden allegorischen Personen von Kaulbach selber in Fresco ausgeführt wurde, die Geschichte dagegen hat Echter sehr gelungen in Farben übertragen. Zu beiden Seiten der Gestalten schien dem Meister, in Vergleich zu dem Gedränge der Figuren und Figürchen, zu viel leerer Raum vorhanden, weshalb er noch vier Kandelaber komponirte und gleichsam auf den Fries der Thüren stellte. Diese Leuchter sind nun wieder höchst liebenswürdige Geburten der Kaulbach'schen Phantasie. In den beiden Sagenkandelabern sind zwei unserer schönsten alten Sagen, die vom hörnen Siegfried, der den Drachen überwand, und die vom Dornröschen ausgeführt. Da sitzt auf dem Absatz des Fusses, der als Reliefläche den Nibelungenhort enthält, der alte Zwergkönig mit Farrenkraut umkränzt und seine Königin, welche kleine Zwerge im Schoosse hält, während er den Erwachsenen über den Teller fort hinaufhilft an die Säule, welche sie zahlreich beklettern, um dem Drachen gegen den überwindenden Siegfried oben auf der höchsten Schale ohnmächtigen Beistand zu leisten. — Die untere Gruppe des nächsten Leuchters wird durch den alten Koch gebildet, der den Küchenjungen eben eine Maulschelle geben wollte, als der lebenhemmende Schlaf über die Insassen des Schlosses kam. Nebenan sitzt die spinnende Alte. Die Säule aber, welche ein dicker dorniger Rosenschaft zu sein scheint, dessen untere Schale mit einem Hagebuttkranz geziert ist, hängt voll zappelnder Prinzen, welche im Fallen von den Dornen erfasst in den unbehaglichsten Situationen ihre Freiergelüste zur schönen Prinzess bezahlen. Der Glückliche aber, der sie wach küsst, schwebt auf der obersten Schale, die von einem Rosenkranz eingefasst ist. — Von den Geschichtskandelabern kann der eine der des Friedens, der andere die Kriegesfackel genannt werden. Letzterer enthält als Reliefﬁgur der Basis eine Kriegesgöttin, welche, die Fackeln schwingend und den französischen Adler zertretend, zum Kampf aufruft. Die Hauptgruppe über der Basis stellt eine Waffenschmiede dar, wo wacker von Meister und Gesell gehämmert wird. Ein junger Bursch aber passt sich vor einem blanken Schilde den Helm auf; er will, wie der junge Herr Siegfried, mit in den Krieg ziehn, nachdem er sich sein Schwerdt geschmiedet. Kriegeswaffen und Trophäen umgeben den Schaft. Auf der unteren Schale sitzen die Städtefiguren von Culm, Leipzig und Belle-Alliance. Kriegerische Gestalten tragen auf einem Schilde den König Friedrich Wilhelm III, der mit dem Hermelin umgethan, das Schwerdt in der erhobenen Rechten hält. Der Friedenskandelaber enthält im Relief des Fusses die freundliche Gruppe einer Charitas mit vier Kindern. Als Hauptdarstellung über der Basis erblickt man ein lustiges Fest, tanzende Paare, trinkende ehemalige Kriegskameraden und den lustigen Fiedler der ihnen aufspielt. Zu Häupten an dem Schaft sind mannigfache Geräthe des Friedens geordnet, von Blumengewinden durchschlungen. Den nächsten Absatz nehmen drei Hauptrepräsentanten der Künste, die im Frieden blühen, ein: Schinkel mit dem Modell zum Museum, das er baute, Rauch mit seinem Friedrich und Cornelius mit dem Entwurf zum Campo Santo. Drei anmuthige Frauengestalten halten die oberste Schale, die sich in Form eines Rosenkelchs zu einem Schilde auseinanderlegt, auf welchem die Königin Luise mit dem Hermelin und dem Diadem angethan, und mit der Friedenspalme in den Händen.

Das sind die Arbeiten, womit der Meister in diesem Jahre sein grosses Werk gefördert hat. Ueber Winter wird er den Carton zu dem zweiten grossen Bilde, der Blüthe Griechenlands, zeichnen und seine Ausführung wird wohl die Hauptaufgabe für den nächsten Sommer sein. **Fr. Eggers.**

Reisenotiz.

Das Alte fällt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht auf den Ruinen.

Diese Verse fielen mir unwillkürlich ein, als ich in diesem Frühjahre, auf meinem Streifzuge nach alten Architekturen zur Vervollständigung meines Werkes [1]), den Hof eines ehemaligen Klosters betrat. Es hatte die Tage vorher schon stark geregnet und ein tüchtiges Donnerwetter mit allen dazu nöthigen Requisiten hatte mir von Halberstadt bis nach jenem Kloster

1) Man vergleiche S. 261. 272. u. 324. des laufenden Jahrgangs im deutschen Kunstblatt. D. Red.

treulich das Geleite gegeben, wodurch meine Toilette eben nicht besonders gewonnen hatte. Daher habe ich es dem würdigen Pfarrherrn auch keineswegs verdacht, dass er in meiner durchweichten Persönlichkeit zuerst die eines armen Handwerksburschen zu erblicken glaubte, der ihm Gelegenheit geben wollte, sich in der christlichen Bruderliebe zu üben. Bald aber eines Anderen belehrt, war der ehrwürdige Herr sehr zuvorkommend, mich mit allem nur irgend noch vorhandenen Merkwürdigen des Klosters bekannt zu machen, und hier sah ich auch, wie das Alte, das wohl noch recht gut hätte erhalten werden können, fällt, wenn man sich nur recht Mühe giebt, es zu zerstören. Die Kirche war noch gut erhalten, ein schönes reines Byzantinisch, aber wie war gegen die übrigen Klostergebäude gewüthet. Von der Zeit? — Nein, die ist humaner, als die Menschen, ihre Kinder. Die Zeit zerstört nicht in 30 bis 40 Jahren solide Maurer- und Steinmetzarbeit, wenn sie nicht noch durch andere Kräfte unterstützt wird, und ich habe noch Leute gesprochen, die in jener Zeit das Kloster noch in voller Pracht gesehen haben.

In der Mitte des Platzes, den die noch vorhandenen Baulichkeiten einschliessen, steht noch das Bibliothekgebäude; die unteren Räume werden zu Ställen etc. benutzt; der obere Stock besteht aus einem noch wohlerhaltenen Saale (auch im byzantinischen Style), in dem jetzt verschiedene Hülsenfrüchte aufgeschüttet waren. Das Gebäude muss früher mit der Priorei in Verbindung gestanden haben. Der Gang zwischen Bibliothek und Kirche ist ebenfalls zerstört. Der Kreuzgang, der von der Kirche nach der nun nicht mehr vorhandenen Priorei führte, war seiner Schlusssteine, Rosetten, ja sogar der Gewölbegurten vollständig beraubt und nur noch die einen Fuss tief in der Mauer gehauenen Löcher zeigten die Stellen an, wo einmal ein Schlussstein gesessen. Wie ich später erfahren, hat man sich bei der Beraubung dieses Ganges der Hacke als des am schnellsten wirkenden Zerstörungsmittels bedient, um sich der Zierrathen zu bemächtigen. Das alte ehrwürdige Kloster war auf diese Weise freilich gefallen, aber das kuriose neue Leben, das aus diesen Ruinen entsprossen, sollte ich erst kennen lernen. Traurig erstaunt über den Mangel an Pietät der Jetztzeit gegen Geschichte und Kunst lenkte ich meine Schritte den Berg hinunter. Bald gelangte ich auf wohlgebahnte Wege, und über dem Grün der Bäume winkten mir Zinnen und gothische Thürmchen — ohne Zweifel eines alten Schlosses, wie ich glaubte, — entgegen. Bald gelangte ich an ein massives eisernes Thor, und eingetreten befand ich mich in einer kleinen viereckigen Gartenanlage, in der Mitte derselben die wohlbekannte Kiss'sche Amazone, in Duodezformat. Ich fragte einen eben daherkommenden jungen Mann, wie dieser Ort genannt würde; „der Tempel der Thorheit“ war die Antwort. Der Name war das einzige Vernünftige hier. Doch wieder zur Beschreibung. Die erste sich meiner Beobachtung darbietende Wand war mit Zinnen und Thürmchen geschmückt und an derselben prangte ein schönes byzantinisches Portal. „Hauptthor der Priorei“, flüsterte mir eine Stimme zu, ich wandte mich um und sah Niemand. Ich trat näher und durch die Fenster in die Räume, die hinter jener Wand verborgen waren, ein getäfelter Fussboden fiel mir in die Augen, „der Jagdsaal des Klosters“, flüsterte es wieder unsichtbar. Ich wandte mich ab, gegen die zweite Seite des Vierecks: sieben grössere und kleinere Säulchen trugen eine Veranda, das heisst, man hatte zwei Latten über dieselben gelegt. Ich trat näher, um die sauberen und schönverzierten Kapitäle genauer zu betrachten. „Vom Kloster, vom Kloster“, tönte es wieder wie im Chor. Die dritte Wand glich der ersten und war auch mit einem kleineren Portal geschmückt, deren Säulchen aber noch reicher als alle vorhergehenden waren. „Vom Kloster“, hörte ich aufs Neue. Endlich die letzte Wand — Himmel, das ist ja, oder soll vielmehr sein — der Kreuzgang? — Ja, wahrhaftig, es waren seine Rosetten, Schlusssteine, Gurten, Alles wiederum sauber und unsauber, wie es gerade gekommen, mit Gyps zusammengeklebt. Hoch an der Wand stand geschrieben:

Dem Könige Friedrich Wilhelm III.

Ich hatte genug, mehr als ich wollte, gesehen; doch als ich wieder durch ein ähnliches reicheres Thor, wie dasjenige, durch welches ich eingetreten, hinausging, hörte ich nochmals die unsichtbare Stimme: „Die anderen Thüren des Klosters sind zu Tilsen bei Salzwedel“. Nachdenkend über diesen eben verlassenen Tempel verliess ich diesen Ort und dachte: wo die Menschen schweigen, werden die Steine reden. Diese Steine haben zu mir geredet, die für ein Gotteshaus bestimmt und gebraucht waren und jetzt einem solchen Tempel dienen. Zuletzt noch: das Kloster heisst Huysburg, das Gut, wo ich den Tempel der Thorheit fand, Röderhof und den Namen des Eigenthümers, der jene Domaine vom Könige geschenkt bekommen, „im Vertrauen, die Klostergebäude, die der umliegenden Gegend zur Zierde gereichen, möglichst zu erhalten“[1]), und jenen Tempel gebaut — nun den Namen habe ich vergessen.

George Gelwitz.

Kunstliteratur.

Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde von M. Unger. Leipzig, 1851. (XX und 354 S. in 8.)

Es ist ein unverkennbares Streben unsrer Zeit, aus der dilettantistischen Auffassung der künstlerischen Dinge hinauszukommen und dieselben gründlich und sicher an ihren Wurzeln — ihrem Inhalte, wie ihrem Ursprunge nach — aufzufassen. Wir haben dafür in den letzten Jahren mehr als einen schätzbaren Beleg erhalten. Das in der Ueberschrift genannte Buch ist ein neuer Beleg; es wird für die Auffassung der Dinge im Bereiche der Malerei eine entscheidende Einwirkung ausüben, wenn es auch zu solcher Einwirkung noch mancher vermittelnden Kanäle wird bedürfen, wenn auch der Verfasser den Ruhm, der ihm gebührt, vielleicht mit späteren Nacharbeitern wird theilen müssen.

Das Buch bietet sich, was voraus bemerkt werden muss, dem Leser in einer nicht gar ansprechenden Form dar; es gehört Ausdauer und Ueberwindung dazu, bei der Lectüre desselben zu beharren. Dem Style fehlt es fast zu sehr an künstlerischem Vermögen. Die Sprache ist in ungewöhnlicher Weise mit Fremdwörtern beladen; die Sätze sind schwer, oft verwickelt und selbst verworren gebaut. Der Ausdruck bewegt sich fast unausgesetzt in Abstractionen, die nicht selten bis zum Uebermaasse gehäuft sind. Der Verfasser ist mit seinen geistigen Organen auf einem Gebiet zu Hause, dem die Sprache noch nicht überall als schulgerechte Vermittelung gegenüberstehen mochte; seine Sprache ist ein Ringen mit dem Gedanken und das, was von solchem Ringen als Gewöhnung zurückgeblieben. Wer ihm nicht mit angespannter Aufmerksamkeit folgt, verliert den Faden leicht, verliert ihn auch ab und zu wohl bei aller Aufmerksamkeit. Manche Stellen scheinen einen nicht ganz nothwendigen Aufwand an Worten zu enthalten; das Verständ-

1) Worte der Schenkungsurkunde.

niss mancher andern ist man geneigt, von künftiger erneuter Lectüre zu erwarten [1]). Doch aber lebt man sich allmählig in diese eigenthümliche Ausdrucksweise hinein; mehr und mehr reizt das Einzelne, halb Räthselhafte, zum ernstlicheren Nachsinnen; gelegentliche Aussprüche einer fast gnomischen Weisheit geben eine tiefere Anregung, und man fühlt sich überrascht und wie von einer Begeisterung mitfortgezogen, wenn dem Verfasser bei den Erscheinungen der Kunst, die ihm die theuersten sind, doch endlich das Herz überströmt und sein Wort sich aus dem Tappen und Suchen zur blühenden Gestalt aufschwingt.

Der Verfasser hat sich mit vollster Entschiedenheit dem ausschliesslich Künstlerischen, oder vielmehr — nach der engeren Aufgabe seines Buches — dem ausschliesslich Malerischen zugewandt. Er wendet sich ebenso mit vollster Entschiedenheit von Demjenigen ab, was als ein mehr oder weniger Beiläufiges mit der Kunst in Verbindung steht oder sonst als ein mit ihr Verbundenes vorausgesetzt wird. Er will in der Kunst der Malerei wirklich nur diese erkennen, nur ihre Gesetze nachweisen, nur die aus ihrem eigenthümlichsten Wesen hervorgegangene Leistung als eine lebensfähige und lebenzeugende betrachtet wissen. Dieser Standpunkt ist in der neueren und in aller Kunstliteratur noch nirgend auf gleich bestimmte Weise ausgesprochen und behauptet worden, und hierin eben sehe ich jene einflussreiche Bedeutung des Buches. Denn wenn ich mit dem Verfasser darin auch nicht übereinstimmen kann, dass dieser Standpunkt der einzig gültige sei, so ist er doch, eben weil aus dem eigensten Kern der Sache hervorgegangen, auch nach meiner Auffassung der zunächst wesentliche. Und wenn die Einsichtigen unter den Kunstfreunden unsrer Tage solcher Richtung unbedenklich, ob auch mit einem oder dem andern Vorbehalt, ihre Anerkennung zollen werden, so ist sie eben noch durchaus nicht in das allgemeine Bewusstsein übergegangen.

Die Kunst soll die Idee des Göttlichen in der Erscheinung zum Ausdruck bringen; die bildende Kunst hat dies in der Darstellung der sichtbaren Natur zur Aufgabe; der Malerei sind dazu ihre besonderen Arten und Mittel der Darstellung gegeben. Es handelt sich um das Verständniss der Natur einerseits, andrerseits um Dasjenige, worin ihre künstlerische Fassung beruht und was wir unter dem Worte des künstlerischen Styles zu begreifen pflegen. Die Erkenntniss des malerischen Styles, die Darlegung seiner Elemente, die Entwickelung seines Wesens bei den mannigfaltigsten Modificationen je nach Zeit und Gattung der Kunst und nach den künstlerischen Individualitäten bildet den Inhalt des Buches. Auf sehr bedachte Weise, dem Verständniss sichere Stützpunkte darbietend, scheidet und erörtert der Verfasser die Grundelemente, auf denen das Wesen des malerischen Styles und somit der malerischen Kunst (im eigentlichen und engeren Sinne) beruht; ebenso einsichtig geht er die Entwickelungsstadien dieses Styles in den verschiedenen Schulen und Fächern der Kunst durch; über die einzelnen Meister, die sich darin ausgezeichnet, werden die schätzbarsten Abhandlungen beigebracht, die dem kunstverständigen Leser, welcher sich der Leitung des Verfassers hingiebt, aus dem Born einer reichhaltigen technischen Beobachtung und sorglichster Combination mannigfache Aufschlüsse zu geben im Stande sind. Wie hieraus im Allgemeinen einleuchtend wird, dass das malerische Verdienst der grossen älteren Meister nicht in diesen oder jenen technischen Geheimnissen, sondern eben in der, mit reiner Natureinsicht verbundenen stylvollen Behandlung beruht, so ergeben sich die belehrendsten Blicke in das Wesen der naiv malerischen Auffassungs- und Vortragsweise der vorraphaelischen Meister, in die geläuterte Fülle der venetianischen Kunst, in die reich gegliederten Kategorieen der niederländischen Schulen. Und wie, der Natur der Sache nach, das ausschliesslich Malerische vor Allem für die landschaftliche Darstellung bedingend und bestimmend ist, so tragen vorzugsweise diejenigen Abschnitte des Buches, welche die Blüthe dieses Kunstfaches im siebzehnten Jahrhundert behandeln, das Gepräge einer meisterlichen Entwickelung und ist aus ihnen vielleicht die zumeist gediegene Belehrung zu schöpfen.

Die künstlerische Fassung, der Styl, ist es, wodurch das Kunstwerk als solches seine specifische Bedeutung erhält. Den Einzelgegenstand der Darstellung bezeichnet der Verfasser im künstlerischen Belang als gleichgültig; er ist ihm nur die äusserliche Handhabe, an welcher der Künstler seine Einsicht in das Weben des Naturgeistes zum Ausdruck, zur Erscheinung bringen soll. Das ist einerseits völlig richtig und kann, so lange man sich bewusst bleibt, dass es sich um eine Seite der Sache handelt, nicht leicht entschieden genug gefasst werden; andrerseits aber können und müssen sich hieraus doch sehr bedenkliche Consequenzen ergeben. Der Gegenstand an sich hat eine Fülle von Daseinsbedingungen, denen eben auch ihr Recht geschehen muss; verliert man deren Gewicht aus dem Auge, wendet man sich vorzugsweise den Bedingnissen des Styles, der Behandlung, des Vortrages zu, so läuft man allzuleicht Gefahr, der Virtuosität eine selbständige Geltung zuzugestehen. Der Verfasser ist dagegen möglichst auf der Hut; wenigstens räumt er es in keiner Weise ein, dass seine Lehre eine solche Gefahr in sich schliessen könne, und doch ist dies — wenigstens nach meiner Ansicht der künstlerischen Dinge — der Fall. Teniers z. B. ist dem Verfasser eine unbedingte künstlerische Grösse, während ich in den Gestalten seiner Bilder mehr als einmal, statt eine selbständig berechtigte Existenz (ob auch nur nach dem Begriff der Gattung) in ihnen zu finden, in der That nur willkürliche Träger für die Kundgebungen künstlerischer Virtuosität zu sehen vermochte.

Die Divergenz der Ansichten ist hierin indess noch so gar erheblich nicht; man geht noch gemeinschaftlichen Weg und hält sich im einzelnen Fall nur mehr rechts oder mehr links. Aber es sind bei den künstlerischen Angelegenheiten noch andre Dinge zu berühren, bei denen sich die Divergenz als eine sehr starke ergiebt, und ich vermuthe, dass der Weg, den ich gehen muss, noch von vielen Andern, — und nicht blos von seichten Kunstliebhabern und mangelhaft organisirten Künstlern, eingeschlagen werden wird.

Die bildende Kunst ist eben Kunst, und die Malerei ist Malerei. Das klingt höchlichst trivial, und doch ist dieser einfachste Grundsatz noch so wenig als ein allgemeingültiger angenommen, doch weiss man noch so wenig zu scheiden, was dem einen und was dem andern ästhetischen Schaffen zukommt, doch ist es eben das Verdienst des in Rede stehenden Buches, das Wesen des specifisch Malerischen thunlichst festgestellt zu haben. Aber so sehr man einerseits und vorerst die Weisen des künstlerischen Schaffens auseinanderhalten muss, um den festen Ausgangspunkt einer jeden Weise zu erkennen und sicher zu hüten, ebensosehr muss man die Punkte ins Auge fassen, wo dennoch eine Weise in die andre überspringt, eine aus der andern nährende Quellen in sich aufnimmt. Die Malerei ist Malerei, — aber sie ist noch mehr. Sie hat die Natur und das allgemeine Weben des Geistes in der Natur darzu-

1) Das oben Gesagte gilt ganz besonders auch von dem einleitenden Kapitel, in welchem der Verfasser seine kunstphilosophischen Grundsätze darlegt. Ich habe es hier nicht für erforderlich gehalten, auf den Inhalt dieses Kapitels näher einzugehen, glaube dies vielmehr den Aesthetikern von Fach überlassen zu dürfen, falls sie dazu geneigt sein sollten.

stellen; aber sie führt zugleich und gerade in ihren erhabensten Werken Naturwesen — Menschen — vor, denen nicht bloss der Ausdruck allgemeiner Naturkräfte einwohnt, deren Geist ein individuell freier ist, in deren ganzem Sein die moralischen Mächte zur Erscheinung kommen. Dies bedingt in der künstlerischen Vorführung ein dichterisches Element, und wo die Malerei Individuen in moralischen Conflicten vorführt, — wo sie zur Historienmalerei wird, — da geht sie, mehr oder weniger, über das specifisch Malerische hinaus, da hat sie ihre poetische Seite, die ebenfalls erkannt sein will und der ebenfalls genügt werden muss.

Dies läugnet der Verfasser freilich, oder wo er das Vorhandensein dieser Beziehungen nicht zu läugnen vermag, bekämpft er es als eine Entartung des künstlerischen Princips. Es wird genügen und dem Leser den Sachverhalt sofort klar machen, wenn ich nur zwei Beispiele, ein leichtes und ein gewichtiges, aus seinem Buche anführe. Man hat bekanntlich (und dies ist besonders Schnaase's Verdienst) die hübschen novellistischen Züge in Terburg's Genrebildern nachgewiesen: — der Verfasser sagt, es sei nichts der Art vorhanden, und freilich lässt sich darüber schwer streiten, da Terburg schon zu lange todt ist, um den Streit entscheiden zu können. Das Element geistiger Combination in den Bildern aus Raphael's grosser, vollentwickelter Zeit war aber in keiner Weise in Frage zu stellen; der Verfasser läugnet dessen Vorhandensein nicht, findet darin jedoch — er spricht namentlich von Raphael's Transfiguration! — nur „eigne Ueberschätzung" des „spitzfindelnden Verstandes", nur Dienst „im Solde einer ausschliesslichen Mengo", nur Entartung im Verhältniss zu der reineren Schönheit Perugino's und der, welche Raphael selbst in der jugendlichen Nachfolge dieses Meisters bewahrt hatte. Das Beispiel überhebt mich weiterer Kritik. Dem Verfasser ist eine ganze grosse Seite der Kunst eben verschlossen oder er will sie nicht sehen. Es wird daher auch nicht weiter befremden, wenn er überhaupt über Raphael, Michelangelo, Leonardo kurz und frostig wegeilt, während er von Rubens und von Rembrandt fast nicht scheiden kann und das, was als Tadel bei diesen Meistern zu erinnern sein möchte, doch wieder nur in der Gestalt eines neuen und eigenthümlichen Lobes vorbringt.

Vielfach auch wirft der Verfasser kritische Blicke auf die Leistungen der gegenwärtigen Malerei. Er spricht sich anerkennend aus in den wenigen einzelnen Fällen, wo er Anklängen an die Richtungen der alten Meister des malerischen Styles begegnet; er verwirft nach diesem Maassstabe ungleich häufiger, mehr oder weniger streng, das, was unsre Zeit hervorgebracht hat. Wieweit er Recht hat, wieweit vielleicht Unrecht, ist schwer zu sagen. Wir leben, wie es scheint, in der Zeit einer bunten geistigen Gährung, die ohne Zweifel auch in dem künstlerischen Schaffen ihr Spiegelbild hat; da kann es an tausendfältigen, oft gewiss sehr unreifen Versuchen, nach diesem, nach jenem Ziele hin, auch wohl an giftig aufsteigenden Dünsten nicht fehlen. Es gehört viel dazu, aus der Gegenwart heraus unbefangen über die Gegenwart zu urtheilen. Der Geist des Beschauers muss sich aus dem bunten Gewirre erheben, dass es sich in Gruppen unter ihm lagere; er muss divinatorisch in die Zukunft blicken, das Ziel vorauszuahnen, zu welchem hin das junge Leben des heutigen Tages und sein junges Schaffen sich entwickeln wird, — falls ihm zu seiner Entwickelung überhaupt Luft und Thau und Sonne beschieden sind. Er muss die Rechtfertigung des heutigen Strebens in diesem Ziele suchen und darauf hin das Urtheil über die einzelne Leistung begründen. Was das Erzeugniss einer vergangenen Zeit ist, beruht auf seinen Factoren; die heutigen Leistungen sind nicht einseitig nach den vergangenen abzumessen.

Wohl aber haben die Leistungen vergangener grosser Kunstepochen für das Studium von Seiten der heutigen Künstler dennoch die höchste Bedeutung. Das Ziel liegt in ihnen klar da, und es lässt sich erforschen und erkennen, welche Mittel angewandt, welche Kräfte in Anspannung gesetzt wurden, dasselbe zu erreichen. Hierin liegen für das nachgeborne Geschlecht wesentliche Schätze vor, und es ist unser Vortheil nicht nur, es ist unsre Pflicht, dies Erbe anzutreten. Es ist mit ein Stück des Bodens, aus dem heraus unsre eigenthümliche Lebensaufgabe erwachsen soll. Wir sollen die alten Meister der Malerkunst nicht nachahmen, nicht einmal in ihrem Sinne malen; aber wir sollen sie studiren, gründlichst studiren, um an ihnen zum eigenen Thun zu erstarken. Dahin aber gehört, wie manches Andre und mehr wie Manches, das ganze Gebiet des malerischen Styles, das in seiner Wesenheit innerlich noch erst wenig erkannt und dessen Verständniss durch das in Rede stehende Buch in so schätzbarer Weise erschlossen ist. Und darum wird und muss das letztere, trotz seiner Vortragweise und seiner einseitigen Tendenz, in dem, was seinen eigentlichen Inhalt ausmacht, belehrend und fruchtbringend auf die werkthätige Kunst, wie auf die kunstgeschichtliche Auffassung einwirken. Denn eine Wahrheit, ob auch eingehüllt in ein beschwerliches Gewand und über das Ziel hinausgeführt, wo sie aufhört volle Wahrheit zu sein, ist doch nimmer umsonst ausgesprochen.

F. Kugler.

Zeitung.

Berlin. Die totale Sonnenfinsterniss dieses Jahres hat ihren Maler gefunden. Es ist der geniale Russe Aiwasowski, den hiesigen Kennern durch seine frappanten Ansichten Konstantinopels und eines Seestücks vom schwarzen Meere noch in guter Erinnerung, der es unternommen hat, das seltene Phänomen künstlerisch zu fixiren. Jedenfalls wird Aiwasowski eines seiner wirksamsten Landschaftsstücke liefern.

Königsberg i. Pr. Der Director unserer Kunst-Akademie, Rosenfelder, dem es bei seinen vielfachen künstlerischen und amtlichen Arbeiten bisher noch nicht möglich geworden war, Italien zu besuchen, beabsichtigt nun eine grössere Reise dorthin zu machen, die ihn über ein halbes Jahr von uns entfernt halten wird.

München. In Betreff der Preisaufgabe der Münchner Akademie für Architekten ist es von Wichtigkeit, zu erfahren, dass die zur Preisbewerbung Eingeladenen einen erneuten Abdruck der „Erläuterungen" zugeschickt erhalten haben, welcher zuerst das wiederholt, was Sie in Ihrem Aufsatze in No. 14 auf S. 14 als lithographirtes Dokument mitgetheilt haben, dann aber statt des letzten Absatzes, der die Aufgabe noch einmal zusammenfasst, folgenden Passus enthält, den wir gleichfalls nachtragen zu müssen glauben:

„Zugleich will darauf hingewiesen werden, dass vielleicht eine Verbindung des einfachen und ruhigen Charakters der geradlinigen griechischen Form mit dem in die Höhe strebenden Momente des gothischen Baustyls der Beachtung werth erschiene.

Der Baumeister kann entweder einen der bekannten Baustyle zur weiteren Entwickelung bringen, oder sich mit voller Freiheit aller vorhandenen Baustyle und ihrer Ornamentik bedienen. Die Aufgabe ist es, ein originelles, schönes, organisches Ganze zu gestalten und zwar so, dass die zu wählende Bauart keinem der schon bestehenden Baustyle speciell, wenigstens nicht in seiner gegenwärtigen Entwickelung, angehört."

Auch ist der Termin zur Einlieferung der Concurrenz-Pläne bis zum 31. December 1851 verlängert worden.

Kunstvereine.

Protokoll der Verhandlungen in den Conferenzen der Deputirten der zum westlichen Cyclus gehörenden Kunst-Vereine,

gehalten zu Leipzig am 10. und 11. October 1851.

Auf die Einladung des Hauptgeschäftsführers Dr. Lucanus vom 22. Sept. hatten sich als Deputirte der zum westlichen Cyclus gehörenden Kunst-Vereine eingefunden:

für Braunschweig, Herr Architect Wanstraat,
für Kurhessen resp. Cassel, Herr Finanz-Assessor v. Schmerfeld,
für Gotha, Herr Director Looff,
für Halberstadt der Dr. Lucanus,
für Halle, Herr Dr. Weber,
für Hannover, Herr Hofbaumeister Vogell,
für Magdeburg, Herr Doctor Schneider und Herr Director Schubart,

und der freundlichen Bitte der betreffenden Deputirten zufolge hatten sich auch die Vorsitzenden des Directoriums des Kunst-Vereins zu Leipzig: Herr Doctor Puttrich, und Herr Lampe angeschlossen.

Es wurde zunächst über die Frage verhandelt,

ob es nicht mehr im Interesse der Kunst und der Kunst-Vereine liege, alljährlich Kunstausstellungen zu halten.

Einstimmig wurde anerkannt, dass eben die Kunstausstellungen das beste Mittel seien, dem Kunstsinne die nothwendige Nahrung und in der öfteren Wiederkehr der Ausstellungen auch dem Interesse die erwünschte Beständigkeit zu geben. Ja man erwartet selbst eine regere Aufmerksamkeit Seitens der Künstler, wenn diese alljährlich und zu bestimmter Zeit von der Konkurrenz zu profitiren vermögen, welche die Ausstellungen für den Ruf und für den Verkauf der Kunstwerke bieten.

Da indess einzelne Deputirte (insbesondere die von Magdeburg) meinten, dass durch eine solche Einrichtung der jährlichen Ausstellungen Modificationen in den Vereinsstatuten nothwendig werden könnten, so wurde der Beschluss dahin gefasst:

dass man sich für das Prinzip, jährlich Ausstellungen zu halten, entschied, die Confirmation des Beschlusses der nächsten Deputirten-Versammlung vorbehielt, definitiv aber bestimmte:

Dass in dem Jahre 1852 in allen zum westlichen Cyclus gehörenden Vereinsstädten Ausstellungen in derselben Reihefolge wie 1851 gehalten werden sollten.

Man beklagte, dass es nicht möglich war, sofort mit Leipzig über dessen Anschluss an diesen Ausstellungscyclus nähere Verabredung zu treffen, da Leipzig statutenmässig nur alle 2 Jahre und jetzt im October Ausstellung hat, und über das Prinzip, jährlich Ausstellungen zu halten, erst Beschluss fassen muss. Die Entscheidung darüber wurde daher gleichfalls erneuten Verhandlungen vorbehalten.

Die Herren Directions-Mitglieder des Leipziger Vereins waren indess gleichfalls bereit, zu vermitteln, dass der Leipziger Verein mit denen des westlichen Cyclus sich gegenseitig die Hauptvereinsbilder zu den betreffenden öffentlichen Kunstausstellungen mitzutheilen vermöchte.

Allgemein hielt man es für nothwendig, alle Kunst-Vereine in Deutschland aufzufordern, sich gegenseitig und gleich am Tage der Eröffnung jeder Kunstausstellung Ausstellungskataloge und Eintrittskarten für Vorstandsmitglieder zuzufertigen, da es jedem Vereine wichtig sei zu erfahren, wann und mit welchen Mitteln jede Ausstellung eröffnet sei. Ingleichen verpflichtete man sich zu gegenseitiger Mittheilung aller Vereinsnachrichten und Vereinskunstblätter, so wie der Programme für die Ausstellungen, hoffend, dass die Vereine dergleichen Programme gern den in den betreffenden Orten wohnenden Künstlern mittheilen werden.

Für die Ausstellungen des westlichen Cyclus soll auch für 1852 das 1851 ausgegebene Programm im Allgemeinen und nur mit einzelnen Modificationen zum Grunde gelegt werden. Die Ausstellung zu Hannover wird Ende Februar eröffnet, dann folgen Halberstadt Anfang April, Magdeburg Anfang Mai, Halle im Juni, Gotha im Juli, Braunschweig im August und Cassel im September.

Da indess in neuerer Zeit alle Ausstellungen durch eine erhebliche Zahl offenbar zu geringer Bilder etc. beschwert, dadurch Mühe und Kosten über Gebühr vermehrt und zugleich die Mittel zum Ankauf vermindert werden, so wurde beschlossen, von 1852 ab, alles das sofort und unter Umständen selbst auf Kosten der Absender zurückzuschicken, was als unpassend oder unwürdig erkannt würde.

Im Bezug auf das Programm ad h. schliessen sich auch Braunschweig, Cassel und Gotha dem bereits von Halberstadt und Halle festgehaltenen Vorbehalte an: Collis über zwei Centner schwer, überhaupt Sendungen, wenn die Fracht mehr als zwei Thaler für den Centner betragen würde, nur auf vorhergehende Zustimmung des zunächst betreffenden Vereines anzunehmen.

ad k. Den Künstlern noch dringender zu empfehlen, ihre Gemälde etc. noch genauer als bisher und auf möglichst in die Augen fallende Weise zu bezeichnen, weil jede aus der unterlassenen oder unzureichenden Bezeichnung entstehende Gefahr der Verwechselung oder unrichtigen Weitersendung allein dem Absender zur Last fallen muss.

Dabei wurde nun auch die Zuschrift des Vorstandes des Künstler-unterstützungs-Vereins zu Düsseldorf zum Vortrag gebracht, und es waren alle Deputirte darin einverstanden: dass unsere Vereine sich für keinen Fall und in keiner Weise von irgend andern Vereinen allgemeine Bedingungen für den Empfang und für die Weitersendung von Kunstwerken auferlegen lassen könnten, dass die betreffenden Bedingungen sich vielmehr allein nur auf die Beschlüsse unseres Vereinscyclus stützen müssten, und man nur bei erheblicher Veranlassung ausnahmsweise Abweichungen von den in dem Programme niedergelegten Bedingungen gestatten könnte.

Durch die den Vereinen seit einer Reihe von mehr als 20 Jahren vorliegenden Erfahrungen lässt sich nachweisen, dass die Hauptschuld an den Verletzungen der Rahmen und Bilder in der Regel die Künstler, resp. die Absender trifft.

Zum Theil ist das Fundament, das Malertuch, nicht solid genug oder zu fest angespannt, dann nicht selten versäumt, die Bilder sicher genug in die Zierrahmen einzuhelten und fest zu kleben, und noch häufiger, die Ecken und Ornamente der Goldrahmen sicher zu befestigen. Verletzungen durch das Herumspazieren der abgefallenen Rahmstücke auf den Bildern kommen sehr häufig, wenn zuweilen auch erst bei dem zweiten, dritten Transporte vor, und es kann dafür, nach unserer Ueberzeugung, nur der Vergolder in Anspruch genommen werden. Die Vereins-Deputirten beharren auch dabei, ihrerseits die Vermittlung von Spediteuren und alle und jede Kosten der Speditionen abzuweisen, da die Eisenbahnen alles ohne Vermittlung von Spediteuren annehmen und abliefern, und diese uns in jeder Hinsicht eine weit sichrere Garantie bieten, als die Spediteure. Wir haben überdem und auch im Interesse der Künstler die Pflicht, die uns zu Gebote stehenden Mittel vorzugsweise zum Ankauf von Kunstwerken zu concentriren.

Ueber das Erwerben resp. Bestellen von Haupt-Vereins-Bildern von höherer Bedeutung wurde auch noch in der zweiten Sitzung ausführlich berathen, die Nothwendigkeit der Beschaffung insbesondere für die Bedeutenheit der Kunstausstellungen einstimmig anerkannt und verabredet: dass jeder eine ansehnliche Summe dazu bereit halten, und vorzugsweise auf das reflectiren möge, was sich auf unsern Ausstellungen bieten würde. Man glaubte daneben jedem Vereine überlassen zu müssen, auf welchem Wege derselbe die Erwerbung realisiren wolle.

Auch Mittheilung von Probeblättern wurde nicht nur von den Vereinen, sondern auch von tüchtigen Künstlern gewünscht, um eine möglichst grosse Auswahl für ein Kunst-Vereinsblatt zu gewinnen.

Mit den Programmen für 1852 sollen auch die höchst günstigen Resultate der Ausstellungen von 1850—51, insbesondere die des Ankaufes von Gemälden durch die Vereine, wie von Privaten, bekannt gemacht werden.

Dr. F. Lucanus.

(Der heutigen Nummer liegt der Anzeiger No. 5. bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 45. Sonnabend, den 8. November. **1851.**

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VI.

Die werkthätige Kunst

6. Schaubühne. (Schluss.)

Schon weiter oben ist von dem Einflusse geredet worden, welchen der Staat durch die in seinen Händen liegenden Concessionen auf die Theater auszuüben im Stande ist. Stellen wir jetzt zusammen, was wir über

das Concessionswesen

gesagt finden. Von allen Seiten wird über das Uebermaass der Concessionen geklagt, und Hr. Devrient steht nicht an, zu bemerken, dass sie mit leichtsinniger Unbedenklichkeit ertheilt zu werden pflegen. Es wird vielfach beklagt, dass dabei niemals der künstlerische und geistige Gesichtspunkt festgehalten werde, sondern lediglich der staatsökonomische und materielle, und zwar so entschieden, dass selten einmal die Frage entstehe, ob es auch Bedürfniss sei, die Zahl der schon vorhandenen Theaterunternehmungen zu vermehren. Grössere Strenge in dieser Angelegenheit wird daher dringend empfohlen. Hr. Benedix wünscht, dass ausser dem genügten Anspruch an nöthige Bildung und nöthige Geldmittel der Unternehmer sich durch eine Caution ausdrücklich verpflichten müsse, im Sommer nicht aufzuhören. Würde zu solchen Bedingungen kein Unternehmer gefunden, so solle man die Concession lieber einer Gesellschaft geben, die nach einem zwischen ihren Mitgliedern bestehenden Gesellschaftsvertrag Schaden und Gewinn gemeinschaftlich trüge. Ein sehr strenges Gericht lässt Hr. Seidel über die Schänkwirths-Concessionen (um in seiner Redeweise zu bleiben) ergehen und klagt bitter über das Unwesen der Winkeltheater in Berlin und dessen Nachbarschaft, nicht ohne nähere Details darüber beizubringen. Auch die Liebhabertheater will er einer sachbemessenen Aufsicht unterworfen wissen, während Hr. Gutzkow verlangt, dass ihnen eine Besteuerung auferlegt werde.

Eine Hauptaufgabe des reformirten Nationaltheaters findet Hr. D. in der Aufstellung eines Stammrepertoirs der bedeutendsten Dicht- und Musikwerke, das in alljährlicher Wiederkehr die Künstler in der Uebung am Vortrefflichen erhalten und dem Volke den Genuss seines Kunstschatzes in Musteraufführungen sichern solle. — „Auf einem Nationaltheater" — sagt Hr. D. — „soll keine Woche vergehen, in welcher nicht eins der Werke aus diesem klassischen Cyklus gegeben wird. Jedes kirchliche oder politische Fest, jeder für die Nation merkwürdige Tag — bezeichne er eine grosse Begebenheit oder die Geburt eines grossen Künstlers u. s. w. — werde durch eine entsprechende Vorstellung gefeiert und in die Sympathie der Gegenwart gezogen". In seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst sucht Hr. D. nachzuweisen, wie es auch der Hauptgrundsatz der Direktion Göthe's gewesen sei, ein stehendes Repertoir von trefflichen Gedichten festzuhalten, zu dem er immer wieder zurückkehrte. Die Aufstellung eines solchen Stammrepertoirs hält Hr. D. auch bei den Stadttheatern für das Wichtigste, ja auch den Wandertruppen, die er je nach dem Muster der Residenztheater organisirt wünscht, soll ein angemessenes Stammrepertoir gegeben werden, so dass, wie man den besseren dieser Truppen gewisse Vorstellungen zu gebieten hätte, man so den untergeordneten andere verbieten müsste, damit sie nicht, was über ihre Kräfte geht, herabwürdigen.

Noch finden wir von hierher gehörigen Dingen besprochen:

Dekorations- und Kostümwesen.

Hr. Devrient empfiehlt sehr, dass eine grössere Sorgfalt darauf verwendet werde, durch Richtigkeit und Zusammenklang der Dekorationen untereinander und mit dem Kostüme eine grössere malerische Wirkung zu erzeugen, wozu wo möglich der Rath grosser, hervorragender Männer der bildenden Künste genommen werden müsste.

Auch eine Verminderung der Spieltage hält Hr. D. für zweckmässig, damit für das Publikum ein grösserer Reiz entstehe und den Künstlern Elasticität und wärmere Begeisterung aus der Ruhe entspringe.

Dabei empfiehlt er auch, die Eintrittspreise zu ermässigen, besonders für die wohlfeileren und mittleren Plätze, ein Rath, den auch Hr. Hammermeister ertheilt. In Bezug auf das Finanzwesen bei der Bühne hält Hr. D. bessere Einnahmen durch eine künstlerische Direktion für gesichert, da bessere Leistungen auch bessere Einnahmen bringen müssen, und in Bezug auf die Verwendung dieser Einnahmen gilt ihm der Grundsatz, dass bei jedem nur irgend gesicherten, hohen oder

niedrigen Einnahmeetat ein Theater herzustellen sein müsse, in dem der Geist lebendig ist. Die Punkte, wo er Ersparung für möglich hält, sind Gehaltetat und Apparat. Es sei nicht nöthig, jeder unmässigen Geldprätension hervorragender Talente zu fröhnen. Auch Hr. H. macht darauf aufmerksam, wie durch das verkehrte Streben der Bühnen, mit den enormsten Kosten sich einige bedeutende Kräfte zu sichern, jedes befriedigende Ensemble unmöglich gemacht werde. Die Commission von Leipzig nennt es eine abzustellende, moderne Unsitte. — Was aber den Apparat betrifft, so räth Hr. D. an, dass man lieber versuche, die Dinge doppelt und dreifach zu benutzen, anstatt dass man sie, wie es vorzüglich bei den Hoftheatern der Fall sein mag, doppelt und dreifach liegen hat und sie dennoch wieder aufs neue anschafft. Hr. Seidel richtet seine Philippika auch gegen diesen Uebelstand.

Der ganze Theaterhaushalt soll also nach dem Vorschlage des Hrn. Devrient in die Hände eines einzigen Beamten gelegt werden, eines ökonomischen Inspectors, durch den die Oberbehörde jeden Augenblick vollständig Aufschluss über den complicirten Theaterhaushalt erlangen kann. Dieser Posten soll durch die Regierung in Uebereinkunft mit der künstlerischen Direktion besetzt werden.

Zum Schlusse noch die Bemerkung, dass man sich allgemein und mit Entschiedenheit gegen das Unwesen der Theaterbureaux ausspricht, worüber besonders Hr. Gutzkow nachzulesen ist.

Für eine zweckmässige Beleuchtungsart will Hr. Gemmel einen Preis ausgesetzt wissen. [1])

Ueber die Angelegenheiten der Oper liegt uns die gründliche und umfangreiche, schon oben angeführte Schrift von J. Cornet vor: „Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit“.

Eine mit vieler Sachkenntniss geschriebene geschichtliche Uebersicht lässt den heutigen Zustand vor unsern Augen entstehen, dessen Schäden und Mängel sodann in jeder Rücksicht aufgedeckt werden. Für das grösste Uebel hält es Hr. C., dass die deutsche Oper keinen Centralpunkt hat, kein System, keine Schule, kein Allgemeingesetz. Die Centralisation sei aber zur Hebung des Nothstandes der Oper ganz unerlässlich. Hr. C. verspricht sich einen grossen Einfluss auf Erweckung und Ausbildung des Sinnes für Musik, durch das Ansehen, welches die Gesammtheit der Kunstkenner und Künstler einer grossen Residenz geniesst, die sich in solchem Centrum dafür ausspricht. Daher soll der Glaube an klassische Opernmusik durch Centralisation in einer grossen Residenz gefördert und gefestigt werden, indem möglichst vollkommene Ausführungen werthvoller Opern vor einem gewichtigen Publikum veranstaltet werden, um den reinen Geschmack fortzupflanzen, zu bilden und zu heben.

Von den Einzelheiten der Schrift des Hrn. C., die theils schon besprochen, theils später zu erwähnen sein werden, berühren wir hier nur als hauptsächliche Mängel des gegenwärtigen Zustandes: die Nachtheile der Theaterverpachtung, die Zersplitterung der Kräfte, den ausführlich durchgesprochenen Uebelstand, grosse Componisten zu Operdirektoren zu wählen, die Klage über den Mangel tüchtiger Regisseure. Ein Resumé ergiebt das Resultat, dass sich gegen 36 fremde und 8 deutsche Opern auf der wirklichen Bühne erhalten haben. Mehr als 73 deutsche Opern der neuesten Zeit seien dagegen schon der Vergessenheit anheimgefallen. Hier wird gleichsam als Erklärung dieser Erscheinung das Wort Göthe's angeführt: „das wirklich Gute jeder Kunst ist einfach und allgemein verständlich und das künstlich Schwere fast immer ein Zeugniss mangelnden Talents“. Näher wird der Grund für den Untergang von $\frac{3}{5}$ der aufgezählten deutschen Opern zugeschrieben 1. der matten und täppischen, interesse- und poesielosen Abfassung der Opernbücher, 2. der Armuth an Erfindung origineller, musikalischer Motive, 3. der Vernachlässigung der Singstimme und ihrer Führung, 4. der Alltäglichkeit der Form, Abnormität der Orchesteranwendung oder deutscher Unbehülflichkeit. Ein anderes Fünftheil fällt der Schuld der Ausführung durch Sänger, Regisseure, Operndirektoren etc. anheim, und das letzte Fünftheil lebt noch. Zusammenfassen lassen sich also die Hauptmittel des Hrn. C. in Centralisation, Schule und Regulativ.

Der Tonkünstler Verein in Berlin will der Oper schon deshalb eine verwaltende Kunstbehörde vorgesetzt sehen, damit die Bestimmung des Königs, dass jährlich mindestens drei neue deutsche Opern gegeben werden sollen, aufrecht erhalten werde. Auch dem Prüfungscomité der Oper gegenüber, das aus Personen die am Theater angestellt eine Parthei bilde, also in der Prüfung nicht frei sei (?). Das Recht der Beschwerde, das Recht der Mitglieder des Theaters, über dasselbe zu schreiben, wird natürlich als sich von selbst verstehend in Anspruch genommen. Auf das zu häufige Auftreten fremder Sänger und Sängerinnen als Gäste wird als auf einen Krebsschaden hingedeutet.

Als leitende Grundsätze treten hervor, dass die Oper als Bestandtheil der dramatischen Kunst Theil eines Volksbildungsinstituts sei, daher aus der bisherigen Stellung zum Hofstaate ausscheiden und in ihrer Verwaltung den Staatsbehörden zufallen müsse.

(Fortsetzung folgt.)

Die diesjährige Münchener Ausstellung.

Von **O. v. Schorn.**

Drei Jahre sind dahingegangen, seitdem die letzte grössere Kunst-Ausstellung in München stattgefunden. Es waren jene Jahre der Politik, die gleich einem Traumbilde aus dem Strome der Zeiten auftauchten, um eben so schnell mit ihrem Enthusiasmus, ihrem Feuereifer für die grosse Sache der Völker wieder hinabzutauchen, nur eine leichte Bewegung der Oberfläche, geringe Nachwehen eines vorübergezogenen Sturmes zurücklassend. (?)

Wie der Geist jener Jahre auf die Interessen der Kunst wirkte, wie der politische Eifer die Gemüther junger Künstler ergriff und selbst die älteren Meister der deutschen Kunst nicht unberührt lassen konnte, um hemmend einzugreifen in das Streben, freie Gebilde erhabener Phantasien in Meisterwerken darzustellen und durch Veranschaulichung des Schönen in der Darstellung höchster Wahrheit dem Endziele der Kunst nahe zu kommen, hat uns der damalige Mangel an Erzeugnissen auf dem Gebiete der Malerei und die an dem Erzeugten eingetretene Gleichgültigkeit der Menge hinlänglich bewiesen.

Sobald jener mächtige Rausch vorüber und die ruhige Besinnung zurückgekehrt war, machte sich in vielen Künstlern der Drang bemerkbar, das, was sie so eben erlebt hatten und noch mit voller Frische in der Erinnerung bargen, durch Darstellung im Bilde frisch zu erhalten und für die Zukunft zu bewahren. Es entstand aus diesem Streben ein neues Fach des Genre's, die Tendenz-Malerei. Die Kunst-Ausstellungen wurden plötzlich überschwemmt mit Darstellungen aus dem Volks-

---

1) Dieser Punkt erscheint in der That von sehr grosser Wichtigkeit. Nur lange Verwöhnung lässt uns die absolut unkünstlerische Beleuchtung der im Proscenium befindlichen Schauspieler durch die an dessen vorderem Rande befindlichen Lampen, scharf von unten auf, ertragen.

leben der niedersten Classen und wenn durch die Ausführung solcher Vorwürfe in grossem Maassstabe auch Gelegenheit gegeben wurde, sich in verwickelten Compositionen und der Zeichnung von Charakter-Köpfen hervorzuthun, so war doch immer durch den Stoff selbst das Triviale hervorragend und eben durch die meist einseitige Auffassung des Trivialen der Malerei ein neuer Abweg eröffnet worden.

Wie es zu hoffen stand wurde dieser Weg, obschon anfangs von Vielen eingeschlagen, nach und nach nur noch von wenigen Künstlern betreten. Sie erkannten bald, dass hier das höchste Ziel der Kunst unmöglich erreicht werden könne, wandten sich mit neuer Kraft und Begeisterung der Ausführung erhabenerer Gegenstände zu, und jetzt ist es fast allein noch Frankreich, der ewige Herd politischer Gährungen, welches uns Tendenz-Bilder zuschickt, die durch ihre Grösse und Art der Ausführung in das Fach der Historien-Malerei eingereiht zu werden sich anmassen möchten.

Aber nicht in den Künstlern allein ist in jüngster Zeit ein regerer Eifer zu Tage getreten, sondern auch die Menge, überdrüssig der Wirren vergangener Tage, fühlte sich von Neuem zu den Gebilden der schönen Kunst hingezogen und nährte für dieselbe ein frisches, fast schon verloren gegangenes Interesse. In diesem letzteren hauptsächlich ist der Grund der zahlreichen Ausstellungen, welche vornehmlich in diesem Jahre allenthalben veranstaltet werden, zu erkennen. Wohl wird dadurch, dass dieselben in den verschiedensten Städten des In- und Auslandes stattfinden, den Künstlern Gelegenheit gegeben, ihre Werke weiter zu verbreiten, leicht aber entsteht dadurch, besonders bei Gleichzeitigkeit, eine Zersplitterung und je nach Umständen mässige Beschickung der einzelnen Ausstellungen.

Wenn daher gerade in München, von jeher gerühmt als eine Mutter der bildenden Künste, die Anzahl der gelieferten Gemälde und Bildwerke gering erscheinen möchte, so erkläre sich dies aus dem oben Gesagten, besonders wenn wir hinzufügen, dass in diesem Jahre die grosse Brüsseler Ausstellung viele Werke hiesiger Meister in sich aufgenommen hat.

Werfen wir einen Blick in unseren Catalog, so finden wir denselben nach den Namen der Künstler alphabetisch geordnet. Dadurch treten natürlich die verschiedensten Gattungen von Kunstwerken in buntem Gemisch nebeneinander und es möchte daher nicht unwillkommen sein, eine statistische Uebersicht der gesammten Leistungen voranzuschicken, an die sich dann leichter eine Hervorhebung des Einzelnen nach der gegebenen Reihenfolge anschliessen wird.

Der Catalog umfasst im Ganzen, sammt zwei Nachträgen, 488 Nummern. Davon kommen auf die Malerei der Historie und religiöser Vorgänge 20. Die Genre-Bilder zählen 38 Nummern, die Portraits 12, die Landschaften 34, die Seestücke 6, die Thier-Malerei 4, Blumen- und Frucht-Stücke 2, Stillleben 1 und Architektur-Bilder 11. Von Cartons sind 49 Nummern verzeichnet, von Zeichnungen 95, von Kupferstichen und Lithographien, worunter auch eine Anzahl Photographien, 52. Es bleiben demnach für die plastischen Darstellungen 180 Nummern übrig. Unter der ganzen Menge der vorhandenen Arbeiten haben 35 die Franzosen, 9 hingegen die Niederländer eingeliefert.

Wir ersehen aus dieser Zusammenstellung, dass unter den Werken der Malerei des Genre und die Landschaft am stärksten vertreten sind, denen die historischen und religiösen Gegenstände folgen, worauf die Nummern-Anzahl abnimmt, bis das Stillleben mit einem einzigen Bilde den Schluss macht. Gehen wir jetzt zu der Betrachtung der einzelnen hervorragenden Werke, wie sie in den verschiedenen Fächern sich vorfinden, über.

Die Malerei historischer und religiöser Vorgänge.

Das erste Bild, welches uns schon seiner Grösse und seines Figuren-Reichthums wegen beim Eintritt in die Säle der Ausstellung in die Augen fällt, ist von **Carl Rahl** in Wien ausgeführt und hat zum Gegenstand den „Einzug König Manfred's in Luceria". Obschon dieses Bild schon früher, bei Gelegenheit der diesjährigen Dresdener Ausstellung, in diesen Blättern Erwähnung gefunden, können wir doch nicht unterlassen, dasselbe noch einmal der Betrachtung zu unterwerfen und zum näheren Verständniss den in ihm zur Veranschaulichung gebrachten historischen Moment zu wiederholen.

Manfred, Fürst von Tarent, lebend um die Mitte des 13. Jahrhunderts, unehelicher Sohn Friedrichs II, verweigerte bei Uebernahme der Reichsverwesung für den unmündigen Conradin dem Papste Innocenz IV. die Eides-Leistung. Desshalb von letzterem verfolgt, begehrte Manfred auf der Flucht vor den Thoren Luceria's Einlass. Nach kurzem Widerstande der Päpstlichgesinnten wurde ihm derselbe gewährt, die in der Stadt befindlichen Sarazenen holten ihn im Triumphe ein, erhoben ihn auf den Schild und riefen ihn zum Könige aus.

Die Composition des Bildes zerfällt in drei Gruppen. Die hervorragendste derselben bildet den Mittelpunkt, in dem uns Manfred in der Rüstung seiner Zeit, auf dem von kräftigen Sarazenen getragenen Schilde sitzend, entgegenblickt. Da, dem Charakter der Zeit angemessen, der Schild nur kleine Dimensionen gestattete, erscheint der Held mehr auf den Händen der Träger ruhend, die mit feurigen Blicken zu ihm emporschauen. Solches thut nach unserem Gefühle, entgegen der Ansicht des Dresdener Berichterstatters, der Composition keineswegs Eintrag, sondern bewirkt vielmehr bei den verschiedensten Stellungen der unterstützenden Personen eine wohlthuende Mannichfaltigkeit und Abwechselung in der Gruppirung. Als zweiten Haupt-Theil des Bildes bezeichnen wir die 4 Personen, welche zur rechten Seite der Mittel-Gruppe im Vordergrunde hervortreten. Zunächst erblicken wir einen Greis, der, einen Knaben im Turban mit der Linken umschlingend, mit erhobener Rechten nach dem Helden hinaufweist, gleichsam des Knaben Aufmerksamkeit nach diesem Punkte lenkend, um ihn auf die Bedeutsamkeit des Geschehenen aufmerksam zu machen. An ihn reiht sich eine Mutter, die mit ängstlicher Sorge ihr Kind, ein holdes Mädchen, das mit unschuldigen Augen aus dem Gewühle der Menschen herausschaut, zu beruhigen bemüht ist. Die dritte Haupt-Abtheilung des Ganzen ist zur linken Seite des Mittelpunktes zusammengestellt. Sie besteht aus vier Haupt-Personen. Halb mit dem Rücken nach uns gewendet kniet ein Sarazene, der dem neuen Könige die Schlüssel der Stadt emporreicht. Ihm zur Seite bringen zwei Männer desselben Stammes einen Gefangenen der päpstlichen Partei gebunden herangeschleppt, von denen der eine, das Schwerdt des Opfers mit kühner trotziger Miene dem Sieger emporhaltend, zu fragen scheint, ob der Akt blutiger Rache sogleich zu vollziehen sei. Die übrigen Figuren des Bildes bestehen theils aus Bestürzten, theils aus Neugierigen, die sich in bunter Menge den Hauptgruppen anschliessen. Die Anordnung des Ganzen ist in so fern eine höchst gelungene zu nennen, als durch die hohe Stellung der Mittelfigur eine Abstufung nach beiden Seiten hin bedingt ist und dadurch gleich beim ersten Anblick eine für das Auge des Beschauers wohlthuende Symmetrie hervortritt.

Die Färbung des Bildes ist harmonisch und von gutem Eindruck, ebenso gelungen die Vermittelung der einzelnen Töne und die Vertheilung von Licht und Schatten. Rahl zeichnet sich dadurch vor vielen Historien-Malern der Neuzeit aus, dass er mehr auf ein gutes Zusammenwirken des Ganzen, als auf

eine kleinlich sorgfältige Behandlung der Einzelnheiten bedacht ist. (Fortsetzung folgt.)

Das Aufkommen des gothischen Styls in England.

Von **Dr. Karl Schnaase.**

(Gütig mitgetheilter Auszug aus dem Manuscript des Herrn Verfassers zum künftig erscheinenden IV. Bande 2. Abth. des Werkes: „Geschichte der bildenden Kunst. Düsseldorf bei Jul. Buddeus.)

In welchem Jahre oder Jahrzehnt der Spitzbogen in England zuerst angewendet worden, diese Frage, welche die englischen Archäologen so viel beschäftigt hat, ist ohne Zweifel nicht genau zu beantworten. In einigen Klosterkirchen, die sämmtlich um die Mitte des 12. Jahrhunderts gegründet sind, findet man ihn, aber nur an den Scheidbögen, während die Rundpfeiler, die Balkendecke, die rundbogige Bedeckung von Thüren und Fenstern und die ganze Ornamentation des normannischen Styls beibehalten sind. Wenn der Spitzbogen hier nicht bei späteren Herstellungsbauten hinzugekommen sein sollte, was allerdings bei der Uebereinstimmung dieser Bauten nicht wahrscheinlich ist, so zeigt diese Anwendung deutlich, dass man ihn nicht als eine Zierde, sondern nur als ein Mittel festerer Construction betrachtete, ihn daher nur da, wo der Bogen die schwere Mauer zu tragen hatte, zuliess, überall aber, wo er dem Auge auffälliger wurde und einen Anspruch auf Schönheit machte, ausschloss. Beispiele dieser Art sind die Abteikirchen von Buildwas (schon 1135 gegründet), Malmsbury[1]), Kirkstall (1153—1182) und Fountains (1132 gestiftet)[2]). Der Spitzbogen hat hier so wenig Einfluss auf die Umgestaltung der Form gehabt, dass die Säulen noch schwerfälliger erscheinen und der Ausdruck des Spröden durch die spitze Form des Bogens nur gesteigert wird[3]). Daher finden wir denn auch in dem Schiffe des Doms zu Ely, das 1174 beendet wurde[4]), und in dem der Kathedrale zu Peterborough, welches 1177 eine durchgreifende Aenderung erlitt[5]), keine Spur von Spitzbogen und durchgängig die alten, schweren Formen.

Um diese Zeit indessen trug sich ein Ereigniss zu, das auf den Styl der englischen Architektur den wesentlichsten Einfluss hatte, und über das wir durch den Bericht eines bei dem ganzen Hergange nahe interessirten Augenzeugen aufs Genaueste unterrichtet sind. Der Chor der Kathedrale von Canterbury, welcher unter der bischöflichen Regierung des berühmten Anselm dem durch Lanfrancus errichteten Schiffe der Kirche angebaut und im Jahre 1130 geweiht war, wurde im Jahre 1174 ein Raub der Flammen. Unser Berichterstatter Gervasius[1]), ein Mönch des mit der Cathedrale verbundenen Klosters, beginnt damit, den Schrecken seiner Brüder zu schildern, als sie die Stätte ihrer täglichen Andacht einem unabwendlichen Untergange Preis gegeben sahen. Sofort dachte man auf Abhülfe des Schadens und zog deshalb Werkverständige, und zwar, wie ausdrücklich bemerkt wird, Franzosen und Engländer, herbei, die aber unter sich nicht einig werden konnten. Einige gaben den Mönchen die angenehme Versicherung, dass die Ueberreste der Pfeiler und Mauern für den Neubau brauchbar sein würden; Andere erklärten dies für gefährlich. Endlich fassten die Geistlichen den vernünftigen Entschluss, einen Obermeister zu wählen und sich ihm anzuvertrauen, und nahmen dazu einen gewissen Wilhelm aus Sens, der nicht nur als ein geschickter Künstler in Stein und Holz berühmt war, sondern auch durch seinen sonstigen guten Ruf und durch seinen lebhaften Geist Vertrauen einflösste. Er geht sorgsam zu Werke, beginnt abzubrechen, zu untersuchen, überzeugt die Mönche allmählig, dass es nicht rathsam sei, durch eine Beibehaltung der beschädigten Theile das neue Werk zu gefährden, ermuthigt sie aber auch und schreitet sogleich mit Vorarbeiten vor, indem er Steine herbeischafft, Maschinen zurüstet und den Steinmetzen Vorbilder zur Bearbeitung des Steines übergiebt[2]). Im zweiten Jahre ist er schon so weit gediehen, dass er die Aufrichtung des Gebäudes beginnen kann. Er geht dabei von der Vierung des Kreuzes aus, welche nebst dem grossen Mittelthurm, der auf ihr ruhte, erhalten war, schreitet also von Westen nach Osten vor. Hier errichtet er noch in diesem Jahre sechs Pfeiler, drei auf jeder Seite, nebst den entsprechenden Mauern der Seitenwände, und vollendet auch sofort die dazu gehörigen sechs Gewölbe der Seitenschiffe. Im folgenden Jahre fügt er auf jeder Seite zwei Pfeiler hinzu, ist also bis zum östlichen Kreuzschiffe gelangt, überwölbt auch hier die Seitenschiffe, führt dann die Mauern des Oberschiffs auf und vollendet sogar noch das Gewölbe desselben, nämlich zwei quadrate und ein schmales Gewölbe, welche so den fünf Arkaden, die er bisher errichtet, entsprachen. Man sieht, er fördert sein Werk. Im vierten Jahre arbeitet er jenseits des östlichen Kreuzschiffes weiter, errichtet zehn Pfeiler nebst den entsprechenden Mauern und Seitengewölben und den Wänden des Mittelschiffs, stürzt aber nun, als er auch das obere Gewölbe beginnen will, vom Gerüst herab und beschädigt sich so, dass er das Bett hüten musste. Aber auch von hier aus leitete er den Fortbau, indem er sich eines jungen Mönchs, der bisher schon als Aufseher beim Bau mitgewirkt, bediente. So wurden die östlichen Kreuzarme angelegt und zwei quadrate Gewölbe des Chors vollendet. Im fünften Jahre verzweifelte Meister Wilhelm an seiner Herstellung, kehrte daher nach Frankreich zurück und ein Engländer, ebenfalls Wilhelm geheissen, klein von Körper, wie Gervasius bemerkt, aber in verschiedenartigen Arbeiten sehr wacker, wurde dem Bau vorgesetzt. Dieser wölbte nun im fünften Jahre die Kreuzschiffe und die Chorrundung. Die Krypta und die alten, in ihren Fundamenten beibehaltenen Thürme am Chor, waren noch nicht in Angriff genommen und beides musste geschehen, ehe die Aussenmauer des Chors vollendet werden konnte. Allein die Ungeduld der Geistlichen, die während des Baues ihre Horen im Schiffe der Kirche absingen mussten und sich hier wie im Exile

1) Beide in Brittons Archit. Antiqu.

2) Abbildungen von beiden in Sharpe's Architectural Parallels or views of the principal Abbey Churches. London. gr. Fol. Fountaies wurde zwar 1205—1246 erneuert (Monasticon Angl. Vol. 5. p. 286); die Zeichnungen bei Sharpe scheinen indessen zu ergeben, dass bedeutende Theile des älteren Baues erhalten sind, die jene schweren Spitzbogen haben. Dies nimmt auch Rickmann in seinem Verzeichniss der englischen Kirchen an. Abbildungen von Kirkstall ebenfalls bei Sharpe.

3) In Buildwas sind die 5 Fuss dicken Rundsäulen mit den Kapitälen nur 12 Fuss 3 Zoll hoch. Vergl. Abbildungen bei Britton a. a. O. IV. p. 42—51; von Malmsbury I p. 95.

4) Der Bau des Schiffes war schon seit 1109 begonnen.

5) Zwar schreibt das Chron. Petriburg. (Monasticon Vol. I. p. 353) dem Prior Benedict (erwählt 1177) die Construction des ganzen Schiffes vom Thurm bis zur Façade zu; allein da im Jahre 1143 die Kirche vollendet und geweiht war, und die Formen des Schiffes dieser Zeit entsprechen, so wird die Arbeit des Jahres 1177 nur eine Aenderung oder Herstellung, wahrscheinlich der oberen Theile, die, obgleich sehr alterthümlich, doch etwas neuer scheinen, betroffen haben. Das Kreuzschiff, welches abwechselnd runde und achteckige Säulenpfeiler hat, ist den Formen, die wir in der Abteikirche Fountains finden, nahe verwandt und scheint etwas jünger als das Schiff, so dass dieses gewiss im Wesentlichen aus dem früheren, 1143 beendeten Bau erhalten ist. Vergl. Ely und Peterborough in Winkles Cathedrals Vol. II

1) Gervasii Tractatus de combustione ac reparatione Cantuariensis ecclesiae in Twisde's, Hist. Angl. Scr. p. 1289.

2) Formas quoque ad lapides formandos his qui convenerant sculptoribus tradidit. Es mag dahingestellt sein, ob darunter Verzeichnungen oder, was wahrscheinlicher ist, hölzerne Formen verstanden sind.

fühlten, gestattete dem Meister nicht, den regelmässigen Gang einzuhalten; er beeilte sich daher im sechsten Jahre, die herkömmlichen Einfassungswände des inneren Chorraumes aufzurichten, schloss dann die noch offene Ostseite der Chors durch eine hölzerne Mauer, und machte es so möglich, dass schon im Jahre 1180 eine Weihe erfolgte und Kapitel und Mönche ihren Einzug halten konnten. Die folgenden Jahre waren nun dem weiteren Ausbau der Krypta und dem äusseren Theile gewidmet, im neunten Jahre trat wegen Geldmangels eine Stockung ein, im zehnten aber war dieses Hinderniss beseitigt und der Bau wurde vollendet.

Dieser Bericht, ohne Zweifel die wichtigste schriftliche Urkunde der Baugeschichte des Mittelalters und in vielfacher Beziehung lehrreich, giebt uns eine Anschauung des ganzen Hergangs bei solchen Bauten; er zeigt, dass um diese Zeit die Kunst schon ganz in die Hände der Werkverständigen aus dem Laienstande übergegangen war, dass die Geistlichen und Mönche, einzelne Ausnahmen abgerechnet, sich dabei nur als Bauherren verhielten, er gewährt aber auch ein Zeitmaass für die Fortschritte solcher Bauten, wenn anders die Mittel vorhanden waren. Selbst einzelne Ausdrücke dieses Berichts sind wichtig, weil sie erkennen lassen, auf welche Eigenschaften des Gebäudes man Werth legte, wie man die Formen desselben betrachtete. So gebraucht Gervasius schon das Wort: Triforium und erklärt es ausdrücklich als eine Via, einen Weg in der Mauer, so dass der historische Ursprung dieser Form aus der wirklichen Galerie schon vergessen und nur die Brauchbarkeit ins Auge gefasst war. So nennt er ferner nicht das ganze Kreuzschiff, sondern jeden Arm des Kreuzes: Crux, und schliesst damit jede symbolische Hindeutung auf das Kreuz Christi aus. So bezeichnet er das Kreuzgewölbe mit dem Worte Ciborium, das in der kirchlichen Sprache bisher zur Bezeichnung des Baldachins über dem Altare angewendet war; man war sich also des Umstandes, dass dieses Gewölbe nur auf den vier Pfeilern ruhete und mit diesen ein selbständiges Ganzes ausmachte, völlig bewusst. Er fügt hinzu, dass er sich erlauben werde, statt dieses (wahrscheinlich damals üblichen) Ausdrucks, das Wort: Clavis, Schlüssel oder Schlussstein, zu gebrauchen, weil dieser in der Mitte gestellte Stein die von allen Seiten herkommenden Theile zusammenschliesse, und zeigt auch sonst, dass er auf die Form des Rippengewölbes grossen Werth legt.

Dabei ist er sich des Unterschiedes und der Vorzüge des neuen Styls vor dem alten vollständig bewusst. Schon bei der Beschreibung des älteren, durch den Brand zerstörten Baues, die er als Augenzeuge überliefern zu müssen glaubt, bemerkt er die Dicke der Mauern und die kleinen und dunkeln Fenster (murus solidus parvulis et obscuris fenestris distinctus) und am Schlusse seiner Erzählung macht er es sich zur Aufgabe, die Vorzüge des neuen Werkes zu schildern. Er rühmt die grössere Pracht, die Zahl der Marmorsäulen, die Verdoppelung des Triforiums. Die Pfeiler, fährt er fort, seien bedeutend höher, die Kapitäle, welche früher glatt, die Bogen, welche wie mit dem Beile behauen gewesen, jetzt mit zierlicher, angemessener Bilderarbeit ausgestattet; im Hauptschiffe habe sonst eine hölzerne Decke, freilich mit herrlicher Malerei, im Umgange des Chors ein Tonnengewölbe bestanden, jetzt sehe man hier wie dort ein aus Stein und leichtem Tuf gebildetes, mit Bogen und Schlussstein versehenes Gewölbe[1]). Im alten Gebäude hätte eine auf den Pfeilern stehende Mauer die Kreuzarme vom Chor gesondert, im neuen schiene Kreuzschiff und Chor in dem Schlussstein des mittleren Gewölbes zu verschmelzen[1]).

Man sieht also, er ist stolz auf die schlanke Form der Pfeiler; er bemerkt die Erweiterung der Fenster und die Dünne der Mauern, er kennt die Schönheit der Kreuzgewölbe und ihren innigen Zusammenhang mit den Pfeilern, er weiss es zu schätzen, dass jedes von ihnen ein Ganzes bildet und sie doch wieder mit einander zusammenhängen; er beachtet die bessere Gliederung der Bögen und die Form der Kapitäle; er legt dagegen gar kein Gewicht auf den Spitzbogen; findet es nicht der Erwähnung werth, dass dieser die Stelle des älteren Rundbogens eingenommen. Bei der Genauigkeit seiner Beschreibung, der Sorgfalt, womit er einzelne Unregelmässigkeiten der Anlage erwähnt und entschuldigt, und der lebendigen Anschauung, welche sein Ausdruck gewährt, müssen wir ihn, wenn er nicht selbst bei dem Bau thätig war[2]), wenigstens für einen Freund der Kunst halten, der mit den Ansichten der Meister nicht unbekannt geblieben. Wir entnehmen daher auch hieraus, dass man in der That diese Bogenform nur als ein Mittel der Construction, nicht als eine Zierde betrachtete, und können uns um so mehr die Erscheinung erklären, dass sie zuerst nur an den minder auffallenden, tragenden Theilen angewendet wurde.

Der Bau des Wilhelm von Sens ist noch erhalten und zeigt eine genaue Uebereinstimmung mit der Kathedrale von Sens; die Doppelsäulen, die in Sens wahrscheinlich zum ersten Male angewendet waren, die Verhältnisse der Säulenstämme und korinthisirenden Kapitäle, die Basen sind auch in dem englischen Bau beibehalten. Der Chorschluss ist hier zwar ohne Umgang, aber doch rund, während die meisten um diese Zeit in England gebauten Kirchen schon geraden Schluss erhielten[3]). Thomas Becket, der berühmte, bald heilig gesprochene Erzbischof, der Stolz von Canterbury, der erst kurze Zeit vor dem Chorbrande (1170) gemordet war, hatte sich, um den Verfolgungen des Königs von England zu entgehn, längere Zeit in Sens aufgehalten; und es wäre daher denkbar, dass man aus Pietät gegen ihn, jene Kirche, die ihm ein Asyl gegeben, nachahmen wollen. Allein Gervasius sagt dies nicht und würde es nicht verschwiegen haben. Ohne Zweifel war aber durch jenen Aufenthalt des Thomas Becket in Sens eine Bekanntschaft der Geistlichkeit beider Bischofssitze entstanden, welche Veranlassung zu der Berufung jenes, wahrscheinlich bei dem unlängst vollendeten Dombau in Sens erprobten Meisters gab, der nun die ihm bekannten Formen ohne grosse Rücksicht auf englisches Herkommen anwendete. Dass man ihm dabei völlig freie Hand liess, beweist, dass die geistlichen Herren jetzt nicht mehr Ansprüche auf künstlerisches Urtheil machten. Auch noch der

---

1) Ibi in circuitu extra chorum fornices planae (vielleicht nicht Tonnengewölbe, wie ich übersetzt, sondern nur ein einfaches Kreuzgewölbe ohne Rippen) hic arcuatae et clavatae. — Ibi coelum ligneum egregia pictura decoratum, hic fornix ex lapide et tofo levi decenter composita est.

1) Ibi murus super pilarios directus cruces a choro sequestrabat, hic vero nullo interstitio cruces a choro divisae in unam clavem, quae in medio fornicis magnae consistit, quae quatuor pilariis principalibus innititur, convenire videtur.

2) Die bescheidene Erwähnung des nicht genannten Mönchs, dessen sich Wilhelm bediente, um den Bau aus seinem Bette zu leiten, die Hindeutung auf den Neid, mit welchem diese Auszeichnung des jungen Mannes betrachtet wurde, könnte auf die Vermuthung führen, dass es Niemand anders gewesen, als Gervasius selbst.

3) Eine Andeutung des Gervasius lässt schliessen, dass der runde Chorschluss Widerstand fand. Der ältere Bau hatte ihn zwar ebenfalls gehabt, allein er war kürzer gewesen. Zufolge der Beschreibung hatte der Chor auf jeder Seite neun Pfeiler und dann die sechs der Rundung, während er jetzt, nach der Weise wie Gervasius rechnet, zwölf Pfeiler ohne jene sechs enthält. Da man nun über die Fundamente hinausging, war man auch nicht an dieselben gebunden. Meister Wilhelm machte aber darauf aufmerksam, dass die beiden alten, der ehemaligen Chorrundung anliegenden und herzustellenden Thürme eine Verengung der Breite des Chors bedingten, und dass diese Unregelmässigkeit weniger auffallend werde, wenn man dahinter den Chor abschliesse.

östlichere, nach seiner Entfernung gebaute Theil des Chors zeigt im Ganzen die Nachahmung des französischen Vorbildes; Wilhelm's Zeichnungen und die von ihm herangebildeten Arbeiter sind gebraucht worden. Allein daneben schleichen sich doch wieder Einzelheiten des altenglischen Styls ein, die unter Wilhelm's eigner Leitung nicht vorgekommen waren; Gurten und Archivolten sind mit dem Zickzack und ähnlichen Ornamenten geschmückt, die Basen ohne Eckblatt und auf runde Plinthen gestellt, die starken Säulenstämme in der Krypta von Spirallinien umgeben. Wir sehen, wie sofort noch an demselben Bau, in der ersten Generation der Schüler des fremden Meisters der einheimische Geschmack sich geltend macht. (Schluss folgt.)

Kupferstich.

La Vierge aux Langes.

Sendschreiben an Herrn Kupferstecher Fr. Wagner zu Nürnberg.

Sie haben, verehrter Herr, in dem an mich gerichteten Sendschreiben, das in No. 18 des deutschen Kunstblattes v. J. 1850 enthalten war, die schätzenswerthesten Bemerkungen über jenes neu entdeckte Gemälde raphaelischer Composition, welches sich im Besitz des Hrn. Wuyts zu Antwerpen befindet, und über das Verhältniss dieses Gemäldes zu einigen andern derjenigen Bilder, die dieselbe Composition behandeln, gegeben. Empfangen Sie meinen Dank für die darin enthaltenen Belehrungen und zugleich für das Exemplar Ihres nunmehr vollendeten Kupferstiches nach diesem Gemälde, welches Sie mir so eben freundlichst übersandt haben und über welches Sie eine öffentliche Aeusserung meinerseits verlangen. Eine Aeusserung der Art ist leicht oder schwer, jenachdem man es nimmt; doppelt schwer, wenn man, wie ich, das Original nicht kennt. Indess trägt das neuste Werk Ihres Grabstichels das Gepräge einer solchen Gediegenheit, spricht aus demselben, von jenem Originale unbedenklich und in voller Bestimmtheit auf Ihr Werk übergetragen, ein so charakteristisch eigenthümlicher, in der ganzen Arbeit sich gleich bleibender künstlerischer Geist, dass es mich dennoch reizt, mich gegen Sie auszusprechen, wenn auch zunächst weniger über Ihre Arbeit, als über das darin so lebendig vorgeführte, mir fremde Original.

Denn in mehrfacher Beziehung gewährt schon an sich diese raphaelische Composition das lebhafteste Interesse. Es ist eine der liebenswürdigsten Variationen jenes einfachen, doch auf dem Grunde des reinsten Gemüthes und der ächtesten Sittlichkeit beruhenden Gegenstandes, darin Raphael nimmer ermüdet und dessen seelenvolle Einfalt dem hastigen Suchen und Nimmerfinden der heutigen Kunstwelt gegenüber so unendlich beruhigend wirkt. Die jungfräuliche Mutter in der sabbathstillen Landschaft, niederknieend zur Seite des schlafenden Christuskindes, von dem sie mit der Rechten den zarten Schleier abhebt, während ihre Linke an dem Rücken des Johannesknaben ruht, der, an sie geschmiegt und auf den Gespielen deutend, zum Beschauer des Bildes hinausblickt, als fordre er diesen mit auf zur Freude und zur Verehrung, — welch ein klarer Wohllaut ist in diesen Formen und Linien, welch ein edles Maass überall in dem Verhältniss derselben, welch eine Zartheit der Motive, welche reine Stimmung in allen Elementen des geistigen Ausdrucks! Nichts giebt vielleicht einen deutlicheren Aufschluss über die durchherrschend feine Empfindung, als wenn wir diese Composition mit einer nächstverwandten vergleichen. Das kleine raphaelische Bild der *Vierge au diadème* im Pariser Museum enthält fast vollständig dieselben Compositions-Elemente; aber während jenes Werk überall von der zartesten Jungfräulichkeit durchhaucht ist, tritt uns hier in jedem Zuge eine markige, fast möchte ich sagen: heroische Energie entgegen. Der schlafende Christusknabe hat sich mehr seitwärts geworfen; die über der Stirn ruhende Hand scheint es anzudeuten, dass es drinnen sich schon wie Träume künftiger Gedanken bewegt. Die jungfräuliche Mutter ist eine königlich erhabene Gestalt geworden, der das Diadem auf ihrem Haupte wohl ziemt; sie sitzt knieend, einer Königin des Orientes gleich, in entschieden ausgesprochener Stellung vor dem Kinde, hebt den Schleier mit starker, gerader Bewegung empor und hält den Johannesknaben ebenso bestimmt umfasst. Auch dieser hat alles Spieles in seiner Stellung und aller Wechselbezüge vergessen; auch er liegt bestimmt auf die Kniee geworfen da, nur zur Anbetung des Genossen hingewandt. Aeusserlich ist fast völlig derselbe Inhalt in beiden Compositionen; innerlich sind die wesentlichsten Unterschiede wahrzunehmen: — in dem einen Bilde Alles noch erst wie von ahnungsvollen Gefühlen umspielt, in dem andern Alles mit dem Stempel bewusster Ueberzeugung versehen.

Dann hat die von Ihnen gestochene Composition ein andres Interesse dadurch, dass sie zu dem Kreise derjenigen Erfindungen Raphaels gehört, die vielfach, zur Zeit des Meisters oder bald nach ihm, von verschiedenen Künstlerhänden wiederholt worden sind. Dies Interesse verknüpft mit dem Kunstgeschichtlichen das Culturgeschichtliche; man fühlt es deutlich, wie die Werke, bei denen dies geschah, die Gemüther der Zeitgenossen angeregt hatten, wie schon von vornherein der Trieb da war, das vorzüglichst Anregende nach Möglichkeit zu einem Gemeingut zu machen. Doppelt interessant wird es in solchem Fall — und auch der in Rede stehende gehört dahin, — wenn eine charakteristisch eigenthümliche, vielleicht nicht blos einer fremden Schule, vielleicht selbst einem fremden Lande angehörige Individualität mit in den Reigen dieser vervielfältigenden Kräfte tritt, wenn man in solcher Weise die Wirkung des originalen Meisters in weitere und weitere Kreise augenscheinlich hinausgetragen, seine befruchtende Schöpferkraft im fernen Boden neue Blüthen hervorbringen, seinen Geist in der charakteristischen Umbildung seines Werkes neu verkörpert sieht. Ich glaube, dass solche Verpflanzungen und Uebertragungen künstlerischer Ideen nicht minder interessant und nicht minder folgenreich sind, als ähnliche Verhältnisse in den Dingen der Naturhistorie.

Sie hatten in Ihrem Sendschreiben bereits verschiedener andrer Exemplare der Composition, welche Sie nach dem Antwerpener Bilde gestochen, gedacht; Sie werden inzwischen vielleicht bemerkt haben, dass Passavant, in seinem Werke über Raphael (II, S. 82) derer, ausser dem Original-Carton, eine doppelt grosse Anzahl aufführt. Den acht von Passavant genannten Gemälden reiht sich das von Ihnen bekannt gemachte Antwerpener Bild als ein neuntes an. Es müsste im höchsten Grade belehrend und unterhaltend sein, wenn es möglich wäre, diese Reihenfolge gleichartiger Gemälde in einem und demselben Raume zusammenzustellen und sie einer ausführlichen vergleichenden Kritik zu unterwerfen. Das geht freilich nicht, und wir müssen uns daher, wollen wir zu einem derartigen Vergleiche gelangen, einstweilen an den Kupferstichen nach diesen Bildern, so viel wir davon auftreiben können, genügen lassen. Ich habe zu diesem letzteren Behufe das Thunliche versucht, aber Ihrem Stiche doch nur den von Longhi und Toschi nach dem bei Brocca in Mailand befindlichen Bilde und den von Frey nach dem Bilde in der Galerie Esterhazy zu Wien zur Seite stellen können. Der Stich von Gio. Folo nach dem Bilde, welches aus der Sammlung Lucian Bonaparte's in das Haager

Museum übergegangen, ist mir leider unbekannt geblieben; doch konnte ich dies allenfalls verschmerzen, da Sie von dem letzteren Bilde in Ihrem Sendschreiben eine so genaue Charakteristik gegeben und namentlich bemerkt haben, dass dasselbe, abgesehen von seiner eigenthümlichen, doch nur äusserlichen Gefälligkeit in der Behandlung, mit dem Bilde bei Brocca bis in die kleinsten Theile übereinstimme.

Das Bild bei Brocca ist, wie nach Ihrem Urtheil, so nach dem noch andrer zuverlässiger Kenner, z. B. Rumohr's, nicht als ein Originalwerk von Raphael's eigner Hand zu betrachten; auch das Bild in der Esterhazy-Galerie bezeichnet Passavant nur als ein gutes Schulbild. Der Zweifel gegen die Originalität beider dürfte sich nicht minder schon aus der Ansicht der genannten Kupferstiche ergeben. Dennoch waltet in der ganzen Darstellung, wie sie diese beiden Stiche in einander ziemlich entsprechender Weise bringen, und namentlich in dem von Longhi und Toschi, ein Element, welches mit charakteristischer Entschiedenheit den raphaelischen Ursprung erkennen lässt und sich noch verhältnissmässig eng an denselben anschliesst. Es ist hier überall auf grössere ruhigere Massen, auf deren freiere Entwickelung, auf das entschiednere Hervorheben des Körperlichen bestimmte Rücksicht genommen, während in der Gewandung, dem Adel des Körperlichen entsprechend, die Hauptmotive des Faltenwurfes gross und bedeutend, die andern wesentlich untergeordnet behandelt sind, — Alles dies, wie es Raphael so durchaus eigenthümlich ist. Der Stich von Frey, im Ganzen zwar flauer erscheinend als jener, hat gleichwohl einzelne Motive, die darauf hindeuten, dass das Bild der Galerie Esterhazy in einem noch näheren Verhältniss zu dem raphaelischen Originale stand. Beide Kinder sind hier völlig nackt dargestellt, ohne vereinzelte Gewandflicken, denen man anderweit die spätere Zuthat nur allzu deutlich ansieht. Ferner hat hier — was besonders zu beachten sein dürfte — der Körper des Christusknaben, namentlich in seiner Brustpartie, die Andeutung einer vollkommen reinen und leichten kindlichen Behandlung, während das Gesicht des Johannes eine glücklich lebhafte Ausbildung desselben Ausdruckes, der in dem Toschi'schen Stiche zwar vorhanden ist, aber matt manierirt erscheint, erkennen lässt.

Stelle ich diesen beiden Stichen nunmehr das von Ihnen nachgebildete Werk gegenüber, suche ich das Verhältniss zu erkennen, in welchem dieses zu Raphael steht, so finde ich in allen eben angedeuteten Punkten wesentliche und charakteristische Unterschiede, — und zwar solche, die meines Erachtens in dem Antwerpener Bilde ein namhaftes Abweichen von Raphael's künstlerischer Eigenthümlichkeit erkennen lassen. Es fehlen eben jene feineren Beziehungen des ganzen, für ihn so sehr bezeichnenden stylistischen Gesetzes. Ich bedaure daher, dass ich Ihrer Angabe über die Originalität des Antwerpener Bildes nicht beistimmen kann, und ich bedaure dies um so mehr, als hienach die Originalarbeit unter der ganzen Reihefolge der hieher gehörigen Gemälde noch immer unbekannt bleibt. Dabei bin ich aber durchaus fern, die Schönheit des Antwerpener Bildes überhaupt in Frage stellen zu wollen; im Gegentheil leuchtet schon aus Ihrem Stiche die Feinheit der geistigen Empfindung, wie sie der Inhalt der Darstellung unter allen Umständen erfordert, hervor, und wird zugleich eine sehr interessante Eigenthümlichkeit in der ganzen Auffassung und Behandlung ersichtlich, die dem Gemälde seine besonders bemerkenswerthe Stellung einräumen dürfte. Bei geringerem Sinn für plastische Fülle und für Grösse des Styles überhaupt, bei einer mehr den Einzelheiten zugewandten Sorge erscheint darin ein gewisses jugendliches, — ich möchte sagen: aus Schüchternheit und Unbefangenheit zugleich gemischtes Gefühl, welches, je mehr man sich in die Darstellung hineinlebt, einen nur um so grösseren Reiz gewinnt. Vor Allem tritt mir dies in dem Kopfe der Madonna entgegen. Es sind die raphaelischen Grundzüge, aber doch sind sie leise in der Art umgebildet, doch ist ein fremdartiger, fast dämmernder Hauch darüber hingezogen, dass man geneigt sein möchte, auf das Uebertragen in die Gefühlsweise selbst einer fremden Nationalität zu rathen, während gleichzeitig das allerdings unverkennbare raphaelische Gepräge in dem Johanneskopfe einen gewissen ecstatischen Zug erhalten hat, der auch in fast fremdartiger Weise in die naive Composition hineinklingt. Für die Arbeit eines Künstlers, der ursprünglich nicht zur römischen Schule gehörte, glaube ich das Bild jedenfalls halten zu müssen; dahin deutet nach meinem Dafürhalten u. A. schon der zierlich gestickte durchsichtige Kopfschleier, der über der Stirn der Madonna, unter dem darüber gelegten Mantel, sichtbar wird. Der Maler gehört ohne Zweifel einer fernerstehenden Schule an, vielleicht seinem Ursprunge nach, wie schon angedeutet, einer ausseritalienischen. Manches will mich wie ein Nachklang älterer spanischer Weise gemahnen; oder es mag ein solcher Richtung entsprechender Niederländer gewesen sein, der das Bild ausgeführt hat, womit sich dann der von Ihnen angeführte Umstand, dass dasselbe ein Paar Jahrhunderte hindurch unberührt an seiner bisherigen Stelle in der Nähe von Antwerpen geblieben zu sein scheint, auf das Einfachste verbinden würde. Doch wäre es verwegen, auf einen Kupferstich, auch einen so gediegen durchgeführten wie den Ihrigen, irgend nähere Hypothesen der Art begründen zu wollen.

Nominell verliert das besprochene Gemälde, wenn es nicht von Raphael selbst gemalt ist, wohl den Ruhm, der ihm seit kurzer Frist bereitet worden: — für denjenigen, der mehr als eine blos nominelle Werthschätzung verlangt, wird es ohne Zweifel ein sehr schätzbares Werk und seine Entdeckung ein erfreuliches kunstgeschichtliches Ereigniss bleiben. So wird man auch Ihnen für die Mühe und den hingebenden Fleiss, welchen Sie der Reproduktion dieses schönen Bildes gewidmet haben, unter allen Umständen dankbar verpflichtet sein. In der That haben Sie in diesem Blatte die Mittel Ihrer schönen Kunst mit so feinem und innigem Verständniss und zugleich so fern von aller fremdländischen eiteln Virtuosenmanier zur Anwendung gebracht, haben Sie damit ein künstlerisches Ganzes von so wohlthuender, klarer und warmer Harmonie geschaffen, dass die deutsche Kunst Ihnen nur aufs Neue alle Anerkennung zu zollen hat [1]).

Schliesslich kann ich Ihnen auch über das neue Unternehmen, von dem Sie mir Mittheilung gemacht, nur meine Freude und den aufrichtigen Wunsch des gedeihlichsten Gelingens aussprechen. Dass Sie von der mächtigen Kreuzabnahme von Rubens zu Antwerpen, während dies Bild im Restaurationslokal ein so viel gründlicheres Studium verstattete als früher an der Kirchenwand, eine durchgeführte Zeichnung gefertigt haben, dass Sie dieselbe demnächst im grössten Maassstabe in Stahl stechen werden, wird gewiss das lebhafte Interesse alle Kunstfreunde erwecken. Berlin, im October 1851. **F. Kugler.**

Zeitung.

Berlin, im Oct. Der Landschaftsmaler Eichhorn, vorzüglich durch seine Bilder aus Griechenland bekannt, ist in

1) Das Blatt von Hrn. Fr. Wagner ist im Stich etwa 13½ Zoll hoch und gegen 10¾ Zoll breit. Es wird mit der Unterschrift *La Vierge aux Langes* ausgegeben werden. Der König der Belgier hat die Widmung desselben angenommen.

Potsdam eines plötzlichen unglücklichen Todes gestorben. Eine grosse Menge höchst interessanter Zeichnungen und Studien, auf mehrjährigen Reisen in Griechenland und Italien gesammelt, werden in nächster Zeit dem Publikum zum Kauf geboten werden. Im Interesse der hinterbliebnen Wittwe und der Kinder des Künstlers machen wir vorläufig auf diesen werthvollen Nachlass aufmerksam, indem wir uns die nähere Mittheilung über die Art der Veräusserung vorbehalten.

Dresden, im Oct. Julius Hübner ist von seiner Reise zur Kunstausstellung nach Brüssel zurückgekehrt. Bei dem Künstlerfeste hat er durch einen mit dem allgemeinsten Beifall aufgenommenen Toast sowohl das deutsche Element, namentlich dem sich gern dort ausbreitenden französischen gegenüber, kräftig vertreten, als auch die Bedeutung einer Vereinigung künstlerischer Kräfte der verschiedenen Nationalitäten zu einer solchen Ausstellung am ansprechendsten hervorgehoben. Von Düsseldorf hatte Hübner eine Anzahl Schirmer'scher Zeichnungen mitgebracht, welche nur mit Kohle leicht ausgeführt und dann fixirt sind. Die Blätter sind von ganz wunderbarer Wirkung und zeigen eine so genaue Kenntniss der Naturformen, ein so inniges Verwobensein mit ihren Stimmungen, dass man vor Gemälden zu stehen glaubt. Mit dieser Gewalt über den Ausdruck der landschaftlichen Natur sollte man glauben, Schirmer müsse sich mit ihr in ihrer eignen Sprache unterhalten können. — Bendemann arbeitet rüstig an der Vollendung der Fresken in dem Ball- und Concertsaal des königlichen Schlosses. Die heitere griechische Welt liefert hier den Stoff zu den Bildern, während das deutsche Mittelalter die Darstellungen für den Thronsaal geliefert hat. Wir werden mit Nächstem unsern Lesern eine ausführlichere Beschreibung dieser vortrefflichen Arbeiten mittheilen können.

München. Von dem Nachlasse Carl Rottmann's ist nur das Geringere und Das verkauft, was weder Vedute noch für bestimmte Zwecke gesammelt und aufgenommen war. Im Besitz der Wittwe des Künstlers befinden sich noch: a) die Cartons zu den italienischen Landschaften, die in den Arcaden ausgeführt sind; b) landschaftliche Studien aus Italien; c) desgleichen mit Städteansichten etc. aus Griechenland; d) unbezeichnete Studien aus Griechenland; e) diverse Aquarellen und Zeichnungen; f) Oelfarbskizzen. Die mit e) und f) bezeichneten stehen einzeln, die übrigen in Suiten zu Verkauf. Eine sehr ansehnliche Oelskizze hat der Kaufmann Hr. G. Schultze in München als Tilgung einer Schuld für 2000 Fl. genommen. Derselbe ist geneigt, sie zu demselben Preise wieder zu verkaufen.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 46. Sonnabend, den 15. November. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VII.

Erhaltung älterer Kunstwerke.

Bei den Maassnahmen zur Erhaltung der Werke der Baukunst und der bildenden Kunst kommt vornehmlich Dasjenige in Betracht, was zur Pflege, Erhaltung und gelegentlichen Wiederherstellung der nationalen, zumeist in öffentlichem Besitz befindlichen Denkmäler der Art erforderlich ist.

An hierher bezüglichen Vorschlägen ist sehr Weniges eingegangen. Doch war der Sache in den vorangegangenen Jahren bereits auf beachtenswerthe Weise vorgearbeitet worden. Eine principmässige Behandlung war zunächst durch die im Jahre 1843 erfolgte Berufung eines besonderen „Conservators der Kunstdenkmäler" (unter dem Minister der geistlichen, Unterrichts- etc. Angelegenheiten) angebahnt. Derselbe hat die Aufgabe, grössere und kleinere Reisen durch die Provinzen des Staates anzustellen, von den vorhandenen Denkmälern, ihrem Zustande und dem, was etwa mit ihnen vorgenommen wird, möglichst umfassende Kenntniss zu nehmen, darüber je nach Erfordern zu berichten oder Anträge in Betreff der Erhaltung der Denkmäler zu stellen, und dem Minister überall, wo dieser es für nöthig erachtet, vorzüglich wenn es sich um Maassregeln zur Conservation oder Restauration besonderer Denkmäler handelt, sein Gutachten abzugeben, sowie im Allgemeinen nach Möglichkeit für die Beförderung des Interesses an den Denkmälern und ihrer Erhaltung wirksam zu sein.

Zugleich wurde in Aussicht genommen, unter Theilnahme und Leitung des Conservators eine möglichst vollständige Inventarisation der im Staate vorhandenen Denkmäler zu bewerkstelligen. Die Art und Weise, wie dies am Zweckmässigsten einzurichten, gab zu mehrfachen Verhandlungen Anlass. Der Conservator, Hr. von Quast, entwarf ein ausführliches Frageformular, welches in einer auch für den Laien verständlichen Weise alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten, wie solche bei baulichen und bildlichen Denkmälern zu erwarten sind, enthält und welches, nach Maassgabe des in jedem Orte Vorhandenen ausgefüllt, eine umfassende Uebersicht des gesammten Denkmälervorrathes anbahnen konnte. Es war die Absicht, dasselbe in grosser Auflage drucken zu lassen und überall hin an die Lokalbehörden, Schullehrer und Pfarrer zur Ausfüllung zu vertheilen. Man überzeugte sich indess, dass dies Verfahren mit maassloser Weitläufigkeit verknüpft, dass das Resultat in vielen Fällen ein wenig brauchbares sein und dass es möglicher Weise auch an den Arbeitskräften fehlen würde, um die Masse des also gewonnenen Materials zur Umgestaltung in das eigentliche Inventar zu verarbeiten. Man schritt also zunächst dazu, sich in den verschiedenen Provinzen und Bezirken des Staates einzelner Männer zu versichern, die hinreichende Kenntniss der Sache und Interesse für dieselbe besässen, um mit ihnen gemeinschaftlich und unterstützt durch die Erfahrungen des Conservators sodann das sehr schwierige Geschäft in Angriff nehmen zu können.

Gleichzeitig indess liess man es sich auch angelegen sein, von den für diese Zwecke im Auslande bestehenden Einrichtungen Kenntniss zu nehmen. Es ist nicht unwichtig, hier die Hauptpunkte anzugeben, die sich in Betreff der Conservation der Denkmäler in dem mehrerwähnten Reiseberichte des Hrn. Kugler vorfinden. Wir ersehen hieraus, dass vor Allem bedeutend ist, was zu diesem Behuf in Frankreich eingerichtet wurde, wo nach der Zerstörungswuth der Revolution des vorigen Jahrhunderts ein vielseitiger Eifer zur Erhaltung der Monumente, begründet auf einem gediegenen wissenschaftlichen Studium, erwacht war. Die hierher einschlagende Wirksamkeit der französischen Regierung ist eine doppelte: — 1. eine scientifische, vertreten durch eine archäologische Commission unter dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts, deren Thätigkeit durch Correspondenten in und ausser dem Lande erweitert wird und deren Aufgabe in Erforschung Alles dessen beruht, was die Geschichte der Kunst in Frankreich im weitesten Umfange betrifft. Sie bethätigt sich durch Einleitung einer Inventarisation der Denkmäler, einer monumentalen Statistik Frankreichs (durch bildliche Darstellungen), Herausgabe von Instructionen (populären Unterweisungen über die Monumente) und eines fortlaufenden Bülletins, und Begründung eines archäologischen Archivs; — 2. ist die Wirksamkeit der Regierung eine administrative, für die eigentliche Erhaltung und Herstellung der Denkmäler, besonders unter dem Ministerium des Innern. Hier ebenfalls eine dem Ministerium untergeordnete Commission und Correspondenten in den Departements, sowie

ein besonderer General-Inspector der historischen Denkmäler, der jährliche Reisen macht. Das Budget für laufende Ausgaben zur Erhaltung der Denkmäler belief sich damals (1845) auf 600,000 Francs; ungleich grössere Fonds wurden aber für besondere ausserordentliche Fälle bewilligt.

Anderes den in Rede stehenden Zwecken Günstige wurde aus Belgien, und in Deutschland aus dem Königreich Sachsen und Bayern beigebracht, während das über die betreffenden Verhältnisse Englands Berichtete nicht sonderlich erfreulich lautete. —

Nach hierauf weiter fortgesetzten Verhandlungen wurde schliesslich zur weiteren Ausbildung der Angelegenheiten der Erhaltung der Denkmäler im preuss. Staate die Begründung einer besonderen „Commission zur Erhaltung der Denkmäler" vorgeschlagen, zu deren Mitgliedern der Conservator gehören würde, die in sämmtlichen Regierungsbezirken Correspondenten hätte, und deren Geschäfte durch einen besoldeten Sekretär geführt würden. Die Geschäfte der Commission würden bestehen in 1. Prüfung und Begutachtung der durch den Minister ihr zugewiesenen Angelegenheiten, namentlich der einzelnen Conservations- oder Restaurationspläne; 2. Bearbeitung der Inventarisation der Denkmäler, durch Beihülfe der Correspondenten. 3. Verbreitung der zum Verständniss der Denkmäler erforderlichen allgemeinen Bildung und Unterhaltung der Verständigung in dieser Angelegenheit mit dem Publikum, durch Herausgabe archäologischer Leitfäden und eines bezüglichen periodischen Blattes. 4. Bildung und Verwaltung eines archäologischen Archivs. Die jährliche Dotirung der Commission wurde hiernach für den Anfang (bis zur Beendigung des Druckes der Leitfäden) auf 2500 Thlr., später auf 2000 Thlr. angenommen. — Eine Folge wurde diesen (im Jahre 1846 vorgelegten) Propositionen nicht gegeben. —

Unter den neuerlich eingegangenen Vorschlägen ist das auf die Provinz Preussen bezügliche Project des Hrn. Gemmel anzuführen. Der Staat, so sagt er, sei im Besitz mehrerer Ordensschlösser. Es seien alle zu erwerben und in einen würdigen, ihrem ursprünglichen ähnlichen Zustand wiederherzustellen. Diese Herstellung werde erleichtert durch eine Anwendung, welche man den Gebäuden gebe. Hier wird nun darauf gedrungen, dass solche Anwendung ausgeschlossen bleibe, welche die Barbarei der Zwischendecken nöthig machen. — Der Zweck, der wie bei den Theaterräumen kleinerer Städte sich dem Hrn. Antragsteller zunächst wieder darstellt, sind: Casinolokale. Boden und Keller könnten dabei vermiethet werden. Gemälde und Skulpturen würden hineinkommen; ringsumher müssten Spaziergänge und Anpflanzungen angelegt werden. Für Heilsberg z. B., das im bischöflichen Besitz und käuflich ist, wird die Benutzung zu einer Kaltwasserheilanstalt proponirt.

Ferner hält Hr. G. die Anordnung von Recognitionsreisen, die etwa durch einen Königsberger Künstler auszuführen wären, für nothwandig. Auch räth er, dass, da man mit guten Handwerkern arbeiten müsste, man am besten alle Projecte der Herrn Proponenten zugleich angriffe, weil man sich dazu die Handwerker einlernen könnte.

In besonderem Bezug auf vaterländische Denkmäler der bildenden Kunst dringt Hr. Schultz in Danzig darauf, dass dergleichen Kunstgegenstände durch Restauration in ihrer Gesammtwirkung an demjenigen Orte erhalten werden, für welchen sie gemacht waren. Damit dies aber nicht etwa aus Unaufmerksamkeit unterbleibe, wünscht er die Gesetze für Erhaltung monumentaler Denkmäler und anderer Gegenstände der Kunst in Bezug auf Communen, Geistlichkeit und Kirchenpatrone bedeutend geschärft zu sehen.

Umfassende Sammlungen von älteren Werken bildender Kunst sind in dem Institut der königlichen Museen zu Berlin vereinigt. Die Vereinigung bildender Künstler zu Berlin deutet auf das Erforderniss einer möglichst künstlerischen Behandlung und möglichst umfassender Zugänglichkeit hin.

In Betreff der Gartenkunst wird als wünschenswerth bezeichnet, dass der Staat mit in Aussicht nehme, charakteristische gartenkünstlerische Anlagen früherer Zeit nicht durch Laune oder Vernachlässigung in Verfall gerathen zu lassen.

In Betreff der Schauspielkunst enthält die Schrift „über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung" den Vorschlag, neben der Schaubühne der Gegenwart eine besondere Schaubühne für das ältere Drama (also etwa die Antike und Shakespeare und Calderon nebst ihren Zeitgenossen) zu errichten.

(Fortsetzung folgt.)

Das Aufkommen des gothischen Styls in England.

Von **Dr. Karl Schnaase.**

(Schluss.)

Das Beispiel von Canterbury blieb nicht vereinzelt, wir finden vielmehr eine ganze Reihe nicht lange nachher entstandener Bauten, in welchen die wesentlichen Elemente des französischen Styls angewendet sind. Den Anfang derselben macht der ältere Theil der Templekirche zu London, der bald nach der Vollendung des Domes von Canterbury geweiht wurde (1185). Es ist ein Rundbau, der im Allgemeinen noch einen romanischen Charakter trägt, auch noch rundbogige Fenster und andere romanische Theile hat. Die Pfeiler sind aber aus vier schlanken Säulen zusammengesetzt und die Arkaden spitz. Auch das Schiff des Doms zu Chichester (1186 bis 1199) hat nur theilweise in den oberen Theilen den Spitzbogen. Dies Schwanken dauerte jedoch nur kurze Zeit. In mehreren nach 1190 begonnenen Bauten, in den westlichen Arkaden der Abteikirche von St. Alban (1195 bis 1214)[1]) und in der östlichen Kapelle des Doms zu Winchester (1195 bis 1205), in den frühesten Theilen des Doms zu Lincoln (von 1195 an) und in der Vorhalle (der sog. Galiläa[2]) des Doms zu Ely (1198 bis 1215) ist der frühgothische Styl der Engländer schon völlig ausgebildet. Seinen Höhepunkt erreichte er in der Kathedrale von Salisbury, die durch den eifrigen Bischof Richard Poore 1220, also gleichzeitig mit der Kathedrale von Amiens, nicht auf alten Fundamenten, sondern auf neugewähltem Platze begonnen und so gefördert wurde, dass schon fünf Jahre darauf der Gottesdienst darin gehalten werden konnte. Der Münster von Beverley in der Grafschaft York, die Kathedrale von Wells, der Chor des Doms von Rochester (beide 1225 bis 1239), das südliche Kreuzschiff des Doms zu York (1227 bis 1250), der Chor von Ely (1235 bis 1252), der rechtwinklige Theil der Templekirche in London (geweiht 1240), einzelne Theile des Doms zu Peterborough (geweiht 1238) und endlich bedeutende Herstellungen der Kathedrale von Lincoln (1240 bis 1255) reihen sich daran an. In allen diesen Kirchen zeigt sich derselbe Styl, nur in

---

1) Some Account of the Abbey church of S. Albans, London 1813 fol., auf Kosten der Society of Antiquaries herausgegeben, welche in gleicher Weise die Kathedralen von Gloucester, Durham, Exeter und Bath publicirt hat.

2) Dieser im Mittelalter auch sonst gebräuchliche Ausdruck (vergl. Ducange s. v. galilaea) hat sich in England erhalten wie in Deutschland für denselben Theil das Wort: Paradies. Ohne Zweifel beruht er auf einer nicht sehr klaren Anspielung auf die Landschaft Galiläa und ihre Beziehung zu Jerusalem.

den späteren mit grösserer Sicherheit und schon mit reicherem Schmucke angewendet.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass man bei einzelnen dieser Bauten, ebenso wie bei dem von Canterbury, französische Architekten zuzog. Die normannischen Gebieter Englands waren noch in allen geistigen Beziehungen Franzosen, Richard Poore, der Gründer der Kathedrale von Salisbury, war selbst aus der Normandie gebürtig, auch findet sich wirklich von ihm bemerkt, dass er berühmte Werkleute von jenseits der See herbeigerufen habe [1]). Diese Verbindung erklärt einigermaassen die schnelle Ausbreitung des neuen Styls. Allein dennoch unterscheidet sich dieser frühgothische Styl der Engländer (von den einheimischen Schriftstellern early-english, frühenglisch, genannt) sehr wesentlich von den gleichzeitigen Bauten des Continents und namentlich von den französischen. Er behielt Vieles aus den bisherigen architektonischen Gebräuchen der Insel bei und nahm auch in den Details eine ganz andere Richtung an. Schon der Grundplan ist sehr eigenthümlich. Die Rundung des Chors und daher auch Umgang und Kapellenkranz sind fortgefallen. Langhaus und Chor haben eine bedeutend grössere Länge, die Kreuzarme eine viel geringere Ausladung. Diese sind dagegen verdoppelt und dem ganzen Chorschlusse ist gewöhnlich noch eine viereckige Kapelle angefügt. Das rhytmische Verhältniss der einzelnen Theile des Grundplans, das sich auf dem Continente entwickelte, fehlt daher oder ist gelähmt. Auch das Verhältniss der Höhe ist ein anderes, die Kirchen sind an sich niedriger [2]) als jene und erscheinen es wegen ihrer grösseren Länge noch mehr. Dabei haben die Kreuzarme eine viel geringere Bedeutung, das ganze Gebäude ist weniger concentrirt, sondern erscheint lang und ausgereckt. Der grosse Thurm auf der Vierung des Kreuzes, welcher im gothischen Style des Continents verschwand, ist hier meistens beibehalten, während Doppelthürme auf der Façade selten vorkommen. Zum Theil hingen diese baulichen Abweichungen mit den geistlichen Einrichtungen der Insel zusammen; da hier die meisten Bischofssitze zugleich Klöster waren und mithin einen zahlreicheren, theils aus Mönchen, theils aus Weltgeistlichen bestehenden Chor hatten, genügte die auf dem Continente hergebrachte Form des Chors nicht; man brauchte Absonderungen und mehrfache Eingänge, und kam dadurch auf die Anlage des längeren Chors und zweier Kreuzschiffe. Indessen war diese Form, wenn auch mit Rücksicht auf die kirchlichen Verhältnisse entstanden, doch jedenfalls auch ein Produkt des britischen Geschmacks und fand daher auch bei anderen nicht bischöflichen Kirchen durchweg Anwendung. Der im Jahre 1245 begonnene bedeutende Bau der östlichen Theile der Westminster-Abtei in London macht zwar eine Ausnahme; er ist aber auch in der Choranlage und in den Verhältnissen der Arkaden völlig französisch und mag daher unter Zuziehung französischer Meister entstanden sein. Abgesehen von der Verschiedenheit des Grundplanes bildet sich der englische Styl aber auch sonst, in den Dingen, die rein dem Geschmack und der Form angehören, abweichend aus; die Neigung zu scharfen Contrasten, zu linearen Verzierungen, eine gewisse eintönige Consequenz, welche Uebergänge und Abwechselungen vermeidet, machten sich auch in den gothischen Bauten, wie früher im romanischen Styl, geltend. Der Spitzbogen wurde in seiner strengsten Form, steil, lancetförmig, angewendet, während die Höhe des ganzen Baues verhältnissmässig niedrig blieb, und auch die Details keineswegs ein gleiches Aufstreben zeigten. Die Durchführung hoher Dienste, welche vorzugsweise geeignet ist, diesen vertikalen Charakter auszusprechen, war zwar auch in Frankreich in der Frühzeit des gothischen Styles aufgegeben; allein die Dienste des oberen Gewölbes ruheten hier doch auf dem Kapital des Pfeilers, bildeten mit dem Stamme der vorderen Säule ein ideelles Ganze. Hier dagegen stützte man sie auf Kragsteine, die weit oberhalb der Kapitäle, gewöhnlich erst in den Zwickeln der Triforienbögen angebracht wurden, so dass der Zusammenhang der Gewölbe mit den Pfeilern und somit der Grundgedanke des Vertikalsystems völlig verdunkelt wurde. Die Pfeiler selbst bestanden zwar auch hier, wie in Frankreich, aus einem stärkeren Kern mit mehreren ihn umgebenden schlanken Säulen. Allein diese kleinen Säulen wurden hier oft monolith, aus einheimischem Marmor gebildet und dann, um diesen edeln Stoff deutlicher zu zeigen, ziemlich weit entfernt, frei und mit kecker, überraschender Schlankheit um den Kern herumgestellt. Auch da aber, wo man den Pfeiler zusammenhängend bildete, wurden doch die Höhlungen schon in diesem früheren Style sehr bedeutend vertieft, so dass die vortretenden Dienste sich mehr vereinzelt, als in den continentalen Bauten, darstellten. Bei den Kapitälen verzichtete man zunächst auf den Blätterschmuck und auf die schöne Form des korinthischen Kelchs; es scheint, dass die alte Scheu der englischen Werkleute vor freier Plastik die Neigung für das Lineare entgegenstand. Man gab vielmehr den Kapitälen die nüchterne Gestalt eines niedrigen, wenig ausladenden Kelches, der nur mit mehreren Ringen verziert wurde. Ganz ähnlich wurde die Basis behandelt; ein Ring vertrat auch hier die Stelle des kräftigen Pfühls. Die Bögen sind zwar ziemlich reich, aber minder kräftig profilirt, dagegen häufig in den Höhlungen mit Zickzack oder Sternornamenten ausgestattet, eine nicht ungefällige Verzierung, die aber mit dem Gedanken der verticalen Gliederung nicht wohl im Einklange steht. Triforien wurden beliebt, die alte Neigung, die Wandflächen zu füllen, sprach zu ihren Gunsten. Dagegen war bei ihnen, wie bei den Fenstern, die Entwickelung des Maasswerks durch die steile Form des Lancetbogens sehr erschwert. Wollte man zwei oder mehrere kleinere Lancetbögen durch einen gleichartigen grösseren Bogen umfassen, so würde die ganze Figur eine für die Bedeutung des Theiles unverhältnissmässige Höhe erhalten haben. Bei den Oberlichtern verzichtete man daher auf solche Ueberwölbung, und stellte zwei oder drei lancetförmige Fenster neben einander als eine schwach verbundene Gruppe, deren vereinzelte Spitzen gegen den Schildbogen der Gewölbe anstreben. Auch die Triforien bestehen in den früheren Bauten dieses Styles aus einer Reihe unbedeckter Lancetbögen, später verband man diese paarweise, musste sich nun aber entschliessen, den überdeckenden Bogen minder steil zu halten und bildete ihn in Ermangelung eines anderen Gesetzes als eine Verlängerung der äusseren Bögen der zu umschliessenden Arkaden. Dadurch ging denn aber die Selbständigkeit dieser inneren und kleineren Arkaden und somit das gesetzliche Verhältniss derselben zu den grösseren Bögen, aus welchem sich das Maasswerk erzeugen sollte, verloren; man begnügte sich daher, einen einfachen Kreis oder eine Raute in dem ohnehin ziemlich beschränkten Bogenfelde oberhalb der kleineren Arkaden anzubringen. Die Querwände auf der Westseite am Chorschluss und in den Kreuzarmen bedurften zwar grösserer Fenster, bei denen eine dem Maasswerk ähnliche Verbindung der Pfosten nothwendig war. Allein auch hier hinderte die Lan-

1) Winkler Cathedrals I. p. 2. Die Nachricht ist aus einem Schriftsteller des 16. Jahrhunderts (Godwyn) entnommen.

2) Die Kathedrale von Salisbury hat bei einer Breite (der drei Schiffe in Lichten des Gebäudes) von 78 Fuss eine Höhe von 81 Fuss. Die Kathedrale von York erhebt sich zu einer Höhe von 92 Fuss. Westminsterabtei zu einer solchen von 101 Fuss. Die beiden letzten Kirchen gehören aber in ihren oberen Theilen der folgenden Epoche an. Dagegen erreicht keine der anderen Kathedralen die Höhe von Salisbury und viele bleiben bedeutend darunter.

cetform die Entstehung eines lebendigen Gesetzes. Man begnügte sich daher in den früheren Bauten auch hier mit Gruppen lancetförmiger Fenster, die allenfalls durch eine vorgestellte Säulenstellung verziert wurden, und ging erst später zu wirklichem, aber sehr unorganischem Maasswerk über.

Im Aeussern fällt zunächst die Beibehaltung der flachen Dächer als eine Inconsequenz gegen die steile Gestalt der Spitzbögen ins Auge. Die Strebepfeiler sind zwar stark, aber mit wenigen oder gar keinen Abstufungen versehen, sie erheben sich nur wenig über das Dachgesims der Seitenschiffe und brechen hier ab, ohne die Bekrönung durch eine Fiale zu erhalten. Ebenso sind die Strebebögen, wenn sie, was bei der mässigen Höhe der Oberschiffe nicht immer nöthig war, überhaupt vorkommen, schmucklos. Die constructive Bedeutsamkeit dieser Theile äussert sich nur in ihrer nützlichen Funktion und wird nicht, wie auf dem Continent, zur charakteristischen Zierde. Dazu kommt, dass die niedrigen Dächer noch oft von Zinnen umstellt sind, welche sie noch verdecken. Die ganze Bekrönung des Gebäudes giebt demselben mehr das kriegerische Ansehen einer stattlichen Burg, als dass sie den constructiven Gedanken des Aufstrebens in allen Beziehungen und in reicher Fülle entwickelte.

Die Kreuzschiffe erhalten meistens keine Portale und daher auch nicht die Bedeutung einer Façade. Die Westseite der Kirche wird zwar gern reich geschmückt; aber ihre Portale sind niedrig, selten mit Bildwerk ausgestattet oder mit Spitzgiebeln bekrönt und die oberen Theile werden nur mit horizontalen Reihen von Fenstern oder Arkaden bedeckt. Die Verschiedenheit der einzelnen Façaden ist zwar grösser als in Frankreich; die Meisten haben sich also viel mit ihnen beschäftigt, aber die Bedeutung dieses Theils der Kirche scheint ihnen nicht klar geworden zu sein, sie kommen über ein schwankendes und unsichres Suchen nach Detailformen des Schmucks nicht hinaus. Die Rosa, dieser charakteristische Ausdruck des Einheitsgedankens auf der Schauseite der Kirche, fand hier keine Aufnahme, eine Gruppe von Lancettfenstern oder im späteren Style ein einzelnes, kolossales Spitzbogenfenster nahm ihre Stelle ein.

Man begreift, dass dieser Styl sich rascher und gleichmässiger ausbilden konnte, als der französische; er erleichterte sich die Aufgabe, entzog ihn aber ihre Tiefe. Die Schwierigkeiten, mit welchen die Architekten dort kämpften, wurden hier kaum geahnt. Das Bestreben, die constructive Bedeutung der Glieder festzuhalten und in organischer Weise zum Ornament zu entwickeln, der Wunsch, jedem einzelnen Gliede seine volle gediegene Kraft und Schönheit zu geben und doch alles Einzelne zu einem Ganzen zu verschmelzen, wurde hier nicht empfunden. Wie viele Versuche machten die Meister von Chartres, Rheims, Amiens und ihre Zeitgenossen, um die richtigen Verhältnisse zwischen Stamm und Kapitäl an Kernpfeilern und anliegenden Säulen zu finden, wie schwer wurde es ihnen, die schöne Form des korinthischen Kelchs aufzugeben, wie ernstlich suchten sie das Bedürfniss einer organischen Begründung der Gewölbstützen mit jenen Ansprüchen an die Säulenform auszugleichen: Hier war man sogleich dieses Kampfes überhoben, indem man sich mit niedrigen, schmucklosen Ringkapitälen begnügte, ihnen überall gleiche Höhe anwies und die Gewölbdienste auf Kragsteine stellte. Ebenso leicht machte man es sich mit der Ausbildung des Maasswerks, sowie der Fialen und Spitzgiebel, mit der consequenten Durchführung des Grundplans, mit dem Schmucke von Portalen und Façaden. Man fand einen poetischen Reiz in der Form des Spitzbogens, namentlich in dem lancettförmigen, die so kriegerisch, stolz, unbeugsam emporstarrte, man liebte diesen Bogen nur zu vervielfältigen, in Reihen zu ordnen, man suchte den Schmuck in der Menge der Details oder brachte ihn beliebig in den Lücken an, welche die Construction übrig liess, ohne sich um seine organische Verschmelzung mit demselben zu bemühen.

Die mässigen und verständigen Verhältnisse, die Regelmässigkeit dieser Bauten, ihre fast gesuchte Schmucklosigkeit, die stolze Form der Lancettbögen, die Naivetät und Anmuth der Details machen einen nicht ungünstigen Eindruck und geben ein Bild der strengen und rüstigen Ritterlichkeit. Aber die volle kräftige, zugleich künstlerische und religiöse Schönheit, die gründliche Durchbildung des Grundgedankens, die wunderbare Vereinigung mannigfaltiger selbständiger Einzelheiten zu einem belebenden Ganzen, mithin die wesentlichsten Eigenschaften des Styls, wie er sich in den französischen und deutschen Kirchen entwickelte, suchen wir hier vergebens.

Ueber das eherne Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin und dessen Beziehung zu Peter Vischer.

Wie die Bronzen zu Römhild, über deren kunstgeschichtliche Stellung ich kürzlich[1]) meine Ansicht in diesen Blättern niedergelegt habe, so hat auch das in der Ueberschrift genannte Werk ein sehr eigenthümliches Verhältniss zu Peter Vischer's künstlerischer Thätigkeit. Auch über dies besitzen wir eine verdienstliche Schrift, welche die dabei zur Sprache kommenden äusseren Beziehungen in erfreulicher Weise feststellt: — „Forschungen im Gebiete der Vorzeit, Heft I.: Das Grabmal des Kurfürsten Johannes Cicero von Brandenburg in der Domkirche zu Berlin, ein Kunstwerk von Peter Vischer dem Aelteren in Nürnberg, beendigt von seinem Sohne Johannes Vischer. Von M. F. Rabe, Professor und Mitglied des Senats der königl. Akademie der Künste und königl. Schlossbaumeister. Berlin, 1843.“ (39 S. und 4 Kupfertafeln in Quart.) — Auch hier aber macht sich, bei näherer Betrachtung des Denkmales und in Berücksichtigung der urkundlichen Daten über dasselbe, die künstlerische Beschaffung und ihre Geschichte als ein Problem geltend, welches diese Schrift meiner Ansicht nach nicht genügend löst. Ich gebe im Folgenden das Resultat meiner Beobachtungen und Schlüsse.

Das Werk ist ein Doppeldenkmal, eines über dem andern. Dass beide combinirte Denkmäler aber nicht verschiedenen fürstlichen Personen (wie bisher zumeist angenommen wurde), sondern beide dem Kurfürsten Johann Cicero, der im Jahre 1499 gestorben war, gewidmet sind, hat Hr. Rabe überzeugend nachgewiesen. Ebenso, dass wir es hier (höchst wahrscheinlich wenigstens) nur mit Produkten der Vischer'schen Giesshütte zu thun haben und dass der Antheil eines in Berlin ansässigen burgundischen Stückgiessers Matthias Dieterich an seiner Ausführung und die spätere Zeit dieser seiner Betheiligung an der Arbeit abgewiesen werden muss. Die Rabe'sche Schrift, in der auch die äusseren Schicksale des Denkmales, das früher im Kloster Lehnin stand, berichtet werden, enthält die nähere Darlegung aller hieher bezüglichen Verhältnisse.

Beide Denkmäler, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, sind im künstlerischen Style wesentlich von einander verschieden, der Art, dass die verschiedene Zeit ihrer Ausführung sofort ersichtlich wird. Das untere Denkmal ist eine grosse, aus fünf Stücken zusammengesetzte Platte in sehr flachem Relief. In der Mitte derselben, als isolirtes und auf das Uebrige

1) Deutsches Kunstblatt. 1851. No. 41.

aufgehoftetes Stück, ist die Gestalt des Kurfürsten enthalten, in Kurhut und Kurmantel, Scepter und Schwert in seinen Händen. (Das Obertheil des Scepters ist abgebrochen.) Die Figur ist sehr einfach gearbeitet, aber durchweg schlicht natürlich und mit gutem künstlerischem Gefühl. Die ganz flache Modellirung des von vorn gesehenen Gesichtes ist meisterlich durchgeführt, wenn schon Augen und Haare sehr scharf ciselirt sind; auch die Hände sind, bei sehr natürlicher Haltung der einzelnen Finger, mit gutem Verständniss modellirt. Der Faltenwurf hat eine höchst einfache, aber wiederum mit ebensoviel Haltung wie lebendigem Gefühl durchgeführte Behandlung; von ganz vortrefflicher Zeichnung ist das perspektivisch zurückgeschobene Aermelgewand des mit dem Scepter erhobenen rechten Armes. Der Styl des Faltenwurfes zeigt eine, auf der Grundlage des conventionelleren Zeitgeschmackes sich schon entschieden geltend machende freiere Bewegung. Vor den Füssen der Gestalt steht ein kleiner Schild mit dem Bilde des Kurscepters; der letztere hat eine geschmackvoll gothische Blumenkrone. Die (durch den Mantel verdeckten) Füsse des Kurfürsten ruhen auf einer architektonischen Basis, welche mit einfach angegebenen Ornamentformen — doch nicht mehr gothischen, sondern schon antikisirenden Styles — versehen ist. — Der übrige Theil der unteren Platte ist, wie bereits angedeutet, aus vier Stücken zusammengesetzt; die Fugen derselben laufen q u e r durch, so dass überall der Rahmen, nebst Allem, was dazu gehört, mit dem Grunde aus e i n e m Stücke besteht. Ein breiter flacher Rahmen bildet die Hauptumfassung der Gestalt; er ist an seinen äusseren und besonders an den inneren Seiten mit einfach sauberen gothisirenden Profilen versehen. In den oberen Ecken des Grundes laufen diese Profile in geschmackvoll gothische Bogenfüllungen zusammen, bei denen Blattwerk angebracht ist, dessen Styl der obenerwähnten Scepterkrönung entspricht. In den Füllungen sind zwei kleine Medaillonköpfe, vermuthlich die Eltern des Joh. Cicero darstellend, enthalten; die Behandlung dieser sehr charakteristisch gebildeten Köpfe ist ganz der des seinigen ähnlich. Nach aussen treten an den vier Ecken der Gesammtplatte und in der Mitte ihrer beiden Langseiten Rosettenfelder in einer, im gothischen Style sehr üblichen Form hervor. Auf sie sind die Träger des oberen Werkes aufgesetzt; sie mögen ursprünglich etwa flache Wappenschilder enthalten haben. — Rücksichtlich der Beschaffung der unteren Platte ist, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, sehr wahrscheinlich, dass sie durch die Vischer'sche Hütte geliefert wurde. Ihre Trefflichkeit im Allgemeinen würde es nicht unthunlich machen, an Peter Vischer's eigne Hand zu denken; doch liegt dafür keine bestimmtere Gewähr vor und ein besondrer Umstand (von dem unten) spricht eher dagegen. Ueber die Zeit der Anfertigung giebt der Styl des Werkes wenigstens eine annähernde Bestimmung; das etwas freiere Element in der Behandlung des Faltenwurfes, die Einfügung antikisirender Ornamentes in die sonst noch gothischen Formen deuten auf eine Zeit des künstlerischen Ueberganges, die bei Peter Vischer selbst in den Beginn der Arbeiten zum Sebaldusgrabe, also in das erste Jahrzehnt (wohl zweite Hälfte desselben) des 16. Jahrhunderts fällt.

Das obere Denkmal hat die Gestalt eines etwas flachen Sarkophages, der von sechs viereckigen Pfeilern, an welche sitzende Löwen anlehnen, getragen wird; die Pfeiler stehen auf den entsprechenden Stellen des breiten flachen Rahmens des unteren Denkmales, die Löwen sind über jenen Rosettenfeldern angebracht. Der Sarkophag, sargähnlich und in verhältnissmässig leichter Form gebildet, hat den Charakter des vollkommen entwickelten Renaissancestyles, der sich ebenso in den leicht geschwungenen Profilen nach antiker Art, wie in den Ornamenten, in den Verzierungen der am Rande umherlaufenden zehn Wappenschilde, auch in der etwas modern dekorativen Behandlung der Löwen ausspricht. Oben auf dem Sarkophage ruht die Hautreliefgestalt des Kurfürsten, die in der allgemeinen Anordnung der des unteren Denkmales entspricht, aber, während sie einerseits eine imposantere Wirkung erstrebt, andrerseits dennoch, sowohl in der Würde des Styles als im feineren Lebensgefühl, erheblich gegen jene zurücksteht. Das Gesicht hat allerdings das Gepräge einer gewissen, natürlich derben Wackerheit, aber wie die Hände starr und unlebendig erscheinen, so ist die ganze Haltung der Figur ohne eigentlichen Adel. Der Kurmantel (wie auch das Kissen, darauf hier der Kopf liegt,) ist mit einem ciselirten Teppichmuster versehen, zugleich jedoch die ruhige Würde des Faltenwurfes einem äusserlichen Kunstgriff, der eine grössere Mannigfaltigkeit hervorbringen sollte, geopfert. Das Gewand des Kurmantels wird nemlich, indem die linke Hand das gesenkte Schwert hält, durch den linken Unterarm emporgeschoben und legt sich somit in einige Querfalten, — ein Motiv, das vielleicht nicht unangemessen durchzubilden gewesen wäre, hier indess in der Absicht nur kleinlich und in der Wirkung nur schwerfällig erscheint. Unendlich verschieden hievon ist die ebenfalls in einfachen Kurmantel erscheinende Gestalt Friedrichs des Weisen, auf dessen Denkmal in der Wittenberger Schlosskirche, welches Peter Vischer im Jahre 1527 gearbeitet hat und wo mächtigste Würde und vollste Belebung über das ganze Werk verbreitet sind.

Ueber das Berliner Denkmal sprechen zwei Urkunden. Die erste ist die auf der Dicke der Platten des unteren Denkmales, am Fussende, eingegrabene Inschrift: *„Johannes Vischer Noric. facieb. 1530.“* — Die zweite ist ein Brief von Peter Vischer aus dem Jahre 1524 an Kurfürst Joachim I., den Hr. Rabe in seiner Schrift mitgetheilt hat, und in welchem es also heisst: *„Genedigster Herr ich hab enpfangen von Lorenz Villani Zwey hundert gulden von wegen eur Churfurstlich gnaden, auch einen brief dar in iſt gemelt die begrebtnus (und anders) zu verfertigen, Verstee ich die taffell, von der eur Churfurstliche genad mit mir redet in meiner gieſſhutten, des ich eurer Churfürstlichen genaden zwue Vissirung auff bapier gemacht über antwurtet. Nun ſeyt der Zeyt her, iſt mir die form und ſtellung der ſelben taffell aus der acht kumen, und hab etlich geſchicklykeit dar an vergeſſen Darum iſt mein beger iſt eur Churfurstl. genad des willens das mir derselben Visirung eine werd zu geschickt, ſo will ich als dan die arbeit ſambt dem grab auff das furderlichst mir muglich iſt aus machen“*. U. s. w.

Dieser Brief enthält zunächst also die Notiz über eine Summe von 200 Gulden, die Peter Vischer von dem Kurfürsten Joachim I., dem Sohne und Nachfolger Joh. Cicero's, empfangen hatte, woran sich sofort Bemerkungen über die Arbeiten zu einem Grabdenkmal anschliessen. Hr. Rabe weist in vollkommen überzeugender Weise nach, dass diese Summe, im Verhältniss zu andern Preisen und namentlich zu solchen, die P. Vischer selbst empfangen hatte, so bedeutend war, dass sie nur auf grosse Arbeiten, wie das ganze in Rede stehende Denkmal, bezogen werden kann. Hr. Rabe betrachtet die Summe also, gewiss der vollsten Wahrscheinlichkeit entsprechend, als eine Abschlagszahlung auf das auszuführende grosse Denkmal und nimmt, mit nicht geringerer Wahrscheinlichkeit, an, dass P. Vischer den Auftrag zu dessen Ausführung erhalten und übernommen habe. Aber er schliesst daraus meiner Ansicht nach zu viel, wenn er hinzufügt, dass auch die Ausführung durch ihn erfolgt und nur durch Peters Sohn Johann, den die Inschrift nennt, nach dem 1529 oder 1530 erfolgten Tode des Vaters, beendigt sei. Schon diese letztere Annahme hat ihre

Schwierigkeiten. Worin hätte die Beendigung des Werkes bestanden? im Guss des fertig modellirten Werkes? oder in Theilen des Modelles selbst? und in welchen Theilen? Die Fragen möchten kaum zu beantworten sein. Noch bedenklicher aber scheint es mir, die Inschrift ohne Weiteres anzufechten. Peter Vischer soll der eigentliche Meister sein und Johann also nur ein sehr sekundäres Verdienst um das Werk haben; und doch nennt der letztere sich ohne Weiteres als den, der das Werk gemacht hat, nennt sich so an einem Werke, welches der Hauptsache nach von seinem hochgefeierten Vater herrühren soll, nennt sich so unmittelbar nach des letzteren Tode, nennt sich so dem fürstlichen Hofe gegenüber, der das Werk bei dem Vater bestellt hatte. Wir müssten erst sehr unverdächtige Zeugnisse über Johann Vischer's moralische Unwürdigkeit und über die Beschränktheit seines Verstandes haben, wenn uns das einleuchtend werden sollte. Endlich, was das noch ungleich Wesentlichere anbetrifft: die Hauptsache an dem oberen Denkmal, die Gestalt des Kurfürsten, ist von so untergeordnetem Kunstwerth im Verhältniss zu Peter Vischer's unzweifelhaften Arbeiten, dass sie auch ohne die Inschrift, die uns den Sohn als Urheber nennt, nicht als sein Werk gelten könnte. — Uns bleibt nach alledem, in Betreff des grossen (oberen) Denkmals nur die Annahme: dass Peter Vischer den Antrag zur Ausführung desselben allerdings erhalten und angenommen hatte, dies letztere aber vielleicht von vornherein nicht als erfindender Künstler, sondern als Leiter seiner Giesshütte (eine Annahme, die durch die Schlusswendung des Briefes vom Jahre 1524 doch nicht unbedingt ausgeschlossen wird,), dass er die eigentliche Arbeit, zu der er immerhin einen flüchtigen Entwurf geliefert haben mochte, von vornherein seinem Sohne Johann überliess, dass dieser sie durchführte und daher schliesslich auch seinen Namen, ohne Kränkung der Ehre seines Vaters und ohne anmaassliche Verwegenheit gegen den brandenburgischen Fürstenhof, darauf setzen durfte.

Dabei hatte die Arbeit von vornherein ihre eigenthümliche Schwierigkeit, indem ein schon vorhandenes einfacheres Denkmal mit dem neu auszuführenden grösseren combinirt werden sollte. Jenes war ohne Zweifel bald nach dem Tode Joh. Cicero's, während Joachim I. noch minderjährig war, gefertigt worden und vielleicht erst zwanzig Jahre später scheint das Begehren nach reicherer Ausstattung desselben entstanden zu sein. Hr. Rabe hält nur die (isolirte) Figur des Kurfürsten auf dem unteren Denkmal für den Rest dessen, was von dem vorhandenen beibehalten wurde, eine Ansicht, mit der ich wieder nicht übereinstimmen kann, indem, meiner obigen Darstellung zufolge, das ganze untere Denkmal in sich zu übereinstimmend und von dem Style des oberen zu verschieden ist; auch kommt hinzu, dass die Basen der Pfeiler, welche das obere Denkmal tragen, mit den Linien der unteren Platte nicht genau correspondiren, auch jene gothischen Rosetten keine ganz angemessenen Plinthen für die Löwen abgeben. Ich muss also das ganze untere Denkmal als das ältere und schon vorhanden gewesene betrachten und finde dies auch in dem Briefe P. Vischer's vollkommen bestätigt, indem hierin dem „Grab" oder „Begräbniss" (dem anzufertigenden oberen Denkmal) die „Tafel" (das untere) entgegengesetzt wird, von deren „Form", „Stellung" und „Geschicklichkeit" P. V. dies oder das vergessen habe und darum die Rücksendung einer der Zeichnungen, die er darüber entworfen, erbittet. Sich so einem gegebenen Werke mit dem neuen zu accomodiren mochte aber schon den Künstler wenig reizen und mit ein Grund sein, wesshalb er der eignen Ausführung sich nicht hingab [1]).

Die Inschrift des Joh. Vischer vom Jahre 1530 steht nun freilich am Rande der unteren Platte, die jedenfalls, und mindestens doch um zwanzig Jahre, älter ist. Wir werden eben annehmen müssen, dass er es für bescheidner hielt, sich am Fuss des Werkes, als an einem der oberen Theile zu nennen, und dass durch die Hinzufügung des grossen oberen Denkmales die selbständige Bedeutung des unteren aufgehoben schien. Wir werden aber, wie ich glaube, hieraus auch schliessen dürfen, dass das untere Denkmal nicht eine vollkommen eigenhändige Arbeit P. Vischer's war; denn wäre dies der Fall gewesen, so würde der Sohn sich diese Stelle für seinen Namen doch wohl gewiss nicht ausgesucht haben, ohne auch in diesem Fall eine Hindeutung auf die frühere Betheiligung des Vaters hinzuzufügen. Dass das untere Denkmal aber doch aus P. Vischer's Hütte hervorgegangen war, scheint mir, abgesehen von den Eigenthümlichkeiten seiner Behandlung, aus dem Briefe P. Vischer's zu erhellen, indem derselbe eine alte Bekanntschaft mit dem Werke verräth. Dass P. Vischer einen näheren Einfluss auf die Beschaffung des Modells, als auf die des Modells zu dem oberen Denkmal, ausgeübt, geht dann aus der ungleich grösseren künstlerischen Gediegenheit des unteren hervor; und hieraus scheint auch zu folgen, dass Joh. Vischer nicht etwa schon das untere Denkmal gefertigt hatte, eine Voraussetzung, die allerdings durch die Inschrift begünstigt scheinen könnte, — man müsste denn annehmen wollen, dass er im Laufe jener zwanzig Jahre, nach ausgezeichneten jugendlichen Anfängen, erheblich zurückgeschritten sei.

F. Kugler.

Kunstliteratur.

Thorwaldsen's Museum, beschrieben vom Lic. L. Müller, Inspector des Museums.

Thorwaldsen hatte in seinem Testament bestimmt, dass ein genaues Verzeichniss aller zum Museum gehörigen Kunstsachen verfasst und gedruckt werden sollte. Die Aufgabe des Verf. bestand aber nicht blos darin, ein Inventarium über die vorgefundenen Gegenstände, welches zur Controle dienen könnte, zu verfassen, sondern die Sammlung vornehmlich dem Kunstfreunde und Gelehrten sowohl im In- als Auslande zugänglich zu machen. Er musste deshalb die Gegenstände so genau beschreiben, dass man sich selbst in der Ferne, wo man nur Abbildungen, ja selbst nur ähnliche Gegenstände zu seiner Verfügung hätte, eine Vorstellung von dem Beschriebenen bilden könnte; aber vor Allem musste er Die, welche die Sammlungen benutzen, mit allen den historischen Erläuterungen versehen, welche für nothwendig erachtet werden möchten. Wir glauben, dass der Verf. seine Aufgabe in befriedigender Weise gelöst habe, und wollen in Kürze die verschiedenen Abtheilungen durchgehen.

Die erste Abtheilung enthält ein genaues Verzeichniss von Thorwaldsen's eigenen Statuen, Büsten und Reliefs im Museum, mit Hinzufügung der Zwecke der Kunstwerke, Angabe der Zeit, wann sie modellirt sind, der Bestimmungsörter derselben und darüber, wo sich die vom Künstler selbst oder unter seiner Aufsicht ausgeführten Exemplare vorfinden. Die historischen Erläuterungen sind vorzüglich aus Thiele's, des bekannten Thorwaldsen'schen Biographen, Arbeiten genommen. Hierzu gehören auch Grundrisse von den zwei Etagen des Museums.

1) Ist die Annahme, dass die Zahlung der 200 Gulden eine Abschlagszahlung auf das, noch gar nicht begonnene grosse Denkmal gewesen sei, richtig (wie sie es in der That zu sein scheint), so kann man auch darauf die nicht ganz unwahrscheinliche Vermuthung gründen, dass der Kurfürst mehr auf die Ausführung des Werkes drängte, als P. Vischer selbst Trieb und Lust dazu fühlte.

Die zweite Abtheilung begreift die neueren Kunstsachen in fünf Abtheilungen: Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, Medaillen und andere neuere Skulpturen. Hier treten besonders im zweiten Abschnitt Thorwaldsen's eigene Zeichnungen hervor, theils Zeichnungen aus seiner Jugendzeit, namentlich Portraits, theils Studien und Entwürfe aus seiner späteren Zeit. Die Kunstwerke sind in die älteren und die neueren von Künstlern, welche gleichzeitig mit Thorwaldsen waren, eingetheilt. Wie bekannt, machen die letzteren den wichtigsten Theil aus, und namentlich sind die Gemälde ein unschätzbares Kleinod für Kopenhagen, welches sonst keine Sammlung von neueren ausländischen Malern besitzt. Unter den Zeichnungen, Kupferstichen und Medaillen hat der Verf. unter dem Titel „Thorwaldsen und seine Werke" eine besondere Unterabtheilung von denjenigen gebildet, welche zu Ehren Thorwaldsens ausgeführt sind, nämlich Portraits des Künstlers und Abbildungen seiner Werke.

Die dritte Abtheilung begreift die Alterthümer. Erster Abschnitt, ägyptische; zweiter Abschnitt, griechische, etrurische und römische Alterthümer verschiedener Art; dritter Abschnitt, Gemmen und Pasten, und vierter Abschnitt, Münzen. Thorwaldsens Liebe zur Antike und seine Bewunderung derselben machten ihn zum Sammler. Er war ein ächter Schüler der alten Hellenen, und liess nicht den geringsten Wink seiner Lehrer unbeachtet; in so manchem Stücke seiner Sammlung finden wir Motive wieder, die er in seinen eigenen Arbeiten benutzt hat. Doch er sammelte nicht bloss das, was er selbst gebrauchen zu können glaubte, sondern er that es aus reinem Interesse; und, obschon ihn kein wissenschaftlicher Plan leitete und er dasjenige kaufte, was ihm in die Hände fiel und ihm zusagte, so wurde die Sammlung doch so reich, dass sie selbst dem Gelehrten eine reiche Ausbeute gewähren möchte. Namentlich gewisse Klassen, wie die Vasen von Vulis, die Gemmen und die griechischen Münzen sind sehr schön vertreten. Wir müssen um so mehr auf diese Sammlung halten, als sie bisher die einzige öffentliche hier zu Lande ist; denn Christians VIII. Sammlung, die, wenn sie zugänglich wäre, die in Rede stehende in schöner Weise zu ergänzen vermöchte, ist nun länger als drei Jahre unter Siegel gewesen, und erst jetzt, nachdem der Cultusminister im Volksthing erklärt hat, dass es die Absicht Sr. Majestät ist, dieselbe dem Staate zu schenken, dürfen wir hoffen, dass das Schloss bald werde geöffnet werden. Der Verfasser bekundet ein umfassendes Studium der Archäologie, und er hat mit Klarheit und Kürze die allgemeinen Resultate darzustellen gewusst.

Die grösste Bedeutung hat das Verzeichniss der antiken Münzen. Hier hatte ihm eine vieljährige Beschäftigung mit dem Fache die nöthige Gründlichkeit und Sicherheit gegeben, und sein Verzeichniss ist fast ein Handbuch der Numismatik geworden. Die Sammlung umfasst zwar nicht alle Klassen von Münzen des Alterthums, und das Verzeichniss kann sie folglich auch nicht alle durchgehen; aber sie umfasst die wichtigsten und diejenigen, welche am meisten ein sorgfältiges Studium verdienen, nämlich die griechischen, und indem der Verfasser einen so guten Leitfaden zu deren Studium geliefert hat, ist durch ihn ein lange gefühltes Bedürfniss in der Literatur befriedigt worden, und wir zweifeln nicht, dass sein Buch, sobald die französische Uebersetzung erscheint, auch im Auslande die verdiente Anerkennung finden werde. 4 Kupfertafeln mit nicht herausgegebenen Münzen schliessen dieses Heft.

Die vierte Abtheilung enthält das Verzeichniss der höchst werthvollen Sammlung von Gypsabgüssen, von Skulpturen, welche bestimmt ist, im Keller unter dem Museum aufgestellt zu werden. Auch diese sind historisch geordnet, so weit es der Verfasser glaubte thun zu können, und bei der Beschreibung eines jeden Stücks ist in den Anmerkungen hinzugefügt, wo es sich in früheren Werken abgebildet und beschrieben findet.

Die fünfte Abtheilung giebt das Verzeichniss der Bücher und Kupferwerke. (Faedrel.)

Zeitung.

Brüssel, 4. Nov. Gestern fand in dem prachtvollen Lokale, welches der Kunstverein hat erbauen lassen, die Preisvertheilung für die belgischen Aussteller statt, die sich zu London, wie an die Künstler, welche sich bei der hiesigen Gemälde-Ausstellung am meisten ausgezeichnet haben. Der König Leopold wohnte der Feier bei. Die deutschen Maler Hasenclever, J. Hübner haben die goldene Medaille erhalten. Die Maler Leue in Düsseldorf, Bendemann in Dresden und Begas in Berlin sind zu Rittern des Leopold-Ordens ernannt werden. Die belgischen Künstler Gallait, Leis, Simonis, Geefs sind zu Offizieren des Leopold-Ordens ernannt worden.

Kunstvereine.

Auszug aus dem Berichte des Kunstvereins in **Regensburg** an die 14. General-Versammlung über dessen Wirksamkeit im Verwaltungsjahre 1850 — 51.

Der vorjährigen Generalversammlung hatten wir bereits anzuzeigen uns erlaubt, welche Erschütterungen die politische Bewegung der Jahre 1848 und 1849 im Gebiete der Kunst hervorgerufen haben, und wie fühlbar jene für das Leben und Wirken der Kunstvereine werden mussten und auch geworden sind. Hatten wir schon im Etatsjahre 1849—50 versucht, die eingetretene Störung wieder zu beseitigen und die merklich gewordenen Lücken im Organismus unseres Vereins auszufüllen, so haben wir uns bemüht, dieses Streben im verflossenen Etatsjahre um so eifriger fortzusetzen, und wenn auch noch nicht zum Ziele zu gelangen war, doch die Wege zu demselben anzubahnen, und die Einleitungen zu einer erhöhten Wirksamkeit zu treffen.

Wir werden weiter unten darüber nähere Nachweisung zu erstatten die Ehre haben.

Am Schlusse des Verwaltungs-Jahres 1849 — 50 betrug die Zahl der Mitglieder: 315, am Schlusse des Verwaltungsjahres 1850 — 51 beträgt sie 278, so dass also eine Verringerung der Mitgliederzahl um 37 eingetreten ist.

Dieser Abgang hat nur allein in dem, durch die vorjährige Vertrags-Auflösung mit dem Filialvereine in Passau, erfolgten Austritte von 40 Mitgliedern seinen Grund, und es stellt sich sogar, nach Abzug dieser Ziffer von dem vorjährigen Schlussstande eine geringe Mehrung von 3 Mitgliedern heraus.

Der Mangel an Zuwachs ist noch immer vorzugsweise in den beengenden und beängstigenden Zeitverhältnissen begründet, und lässt sich natürlich auf einmal und mit Gewalt nicht beseitigen.

Wir hoffen, dass das kommende Etatsjahr ein erfreulicheres Resultat bieten werde.

Die Verbindung nach Aussen, d. h. mit den Kunstvereinen in Nürnberg, Bamberg, Würzburg und München, dann mit Danzig haben wir aufrecht zu erhalten, und namentlich mit den ersten drei Vereinen, durch gegenseitige Zusendung der zur Verloosung angekauften Kunstwerke vorläufig und bis auf Weiteres zu befördern gesucht.

Die von uns beabsichtigte und durch entsprechende Correspondenz versuchte nähere Verbindung mit sämmtlichen Vereinen in Bayern, zum Zwecke permanenter Ausstellungen, sowie zur Anschaffung gemeinschaftlicher Vereinsblätter für die Mitglieder, haben wir bis jetzt nicht erreichen können, weil namentlich der Kunstverein in München die von uns proponirten Bedingungen, aus lokalen Rücksichten, ablehnen zu müssen geglaubt hat, dann weil die Kunstvereine in Augsburg, Nürnberg und Bamberg mit jenem Vereine in einem Vertrags-Verhältnisse stehen, welches anderweite Verbindungen zur Zeit nicht

gestattet. Nichts desto weniger werden wir aber das Projekt einer engern Verbindung mit andern Vereinen nicht fallen lassen, vielmehr in anderer Weise, und zwar zunächst mit denjenigen Vereinen wieder zu beleben versuchen, welche nach ihren Kräften und Mitteln mit uns auf gleicher Stufe stehen, und gleiche Bedürfnisse haben.

Im verflossenen Verwaltungsjahre 1850—51 veranstaltete der Verein vier Ausstellungen, nämlich drei kleine und eine grössere, die ersteren von achttägiger Dauer: a. vom 30. März bis 6. April, — b. vom 18. bis 25. Mai und — c. vom 22. bis 29. Juni d. J. — die grössere statutenmässige vierwöchentliche Ausstellung vom 26. Januar bis 23. Februar incl.

In diesen 4 Ausstellungen kamen zur Schaustellung 120 Oelgemälde im Werthe von 11,949 Fl., — 11 Aquarellgemälde im Werthe von 121 Fl., — 4 Gouachegemälde (ohne Werth), — 2 Glasgemälde im Werthe von 196 Fl., — 8 Porzellangemälde im Werthe von 220 Fl., — 9 Werke der Plastik, in Summa 154 Kunstwerke im obangeführen Werthe von 12,486 Fl. —

Auch heuer haben wir, wie in allen Vorjahren, die Erfahrung gemacht, dass die statutenmässige Zahl von zwölf Ausstellungen sich nicht erreichen lässt, dass diese Zahl offenbar zu gross angenommen worden ist, und dass bis zu einer nothwendigen, bei einer Revision der Statuten angezeigten Veränderung jener Bestimmung, oder aber bis zu der, durch die Verbindung mit andern Kunstvereinen gebotenen Modifikation, wie bisher, dahin gewirkt werden dürfte, so viele Ausstellungen zu veranstalten, als eben möglich, und mit den Vereinsmitteln vereinbar sind.

Von den ausgestellten Bildern haben wir: 11 Oelgemälde und 3 Aquarellgemälde, somit 14 Piecen als Hauptgewinne im Preise von 792 Fl. 43 Kr.; — als Nebengewinne aber 90 Exemplare verschiedener guter Stahlstiche, Radirungen und Lithographieen im Preise von 107 Fl. 17 Kr. zur Verloosung pro 1850—51 angekauft, so dass also 104 Gewinne zur Verloosung kommen und nahe die Hälfte der Mitglieder auf Gewinne rechnen kann.

Die angekauften Kunstwerke sind folgende:

A. Hauptgewinne.

1. Oelgemälde. Die Ermahnung vor der ersten Communion, von C. Kreul in Vorchheim. — Ein Alpenweg, von W. J. von der Berghen in München — Ein Schuhmacher sieht seinem entflohenen Vogel nach, von A. Vischer in München. — Die Ramsau bei Berchtesgaden, von B. Popp in Nürnberg. — Mittagsruhe, von J. Petzl in München. — Ein Klostergang, von L. Faustner in München. — Der Obersee bei Berchtesgaden in Morgenbeleuchtung, von K. Heilmaier in München. — Partie an der Isar bei München, von J. H. v. Hofstetten in München. — Dorfpartie aus dem bayerischen Hochlande, von A. Seidel in München. — Partie am Peisenberg, von S. F. Spengel in München. — Abendlandschaft, von A. Podesta in München.

2. Aquarellgemälde. Partie bei Dechbetten, Schloss Wolfsegg bei Pillenhofen, und Waldkapelle bei Wolfsegg von J. Ostermayer in Regensburg.

B. Nebengewinne.

62 Stahlstiche. Eine Italienerin in 30 Exemplaren, von A. Schad in München, nach Ph. Foltz. — Das Portal der Lorenzer Kirche in Nürnberg in 9 Exemplaren, von Ph. Walter in Nürnberg. — Das Dachstübchen in 8 Exemplaren, von Th. Benedetti in Wien, nach P. Fendi. — Das Lied von der Glocke in 5 Exemplaren, von A. Schleich in München, nach Nilson. — Kinder unter Bäumen in 5 Exemplaren, von Petersen in Nürnberg, nach A. von der Embde. — Die Arche Noah in 3 Exemplaren, von F. Wagner in Nürnberg, nach M. Oppenheim. — Judith, 1 Exemplar, von Lutz in München, nach Riedel. — Das Morgengebet, 1 Exemplar, von J. Serz in Nürnberg, nach Löwenstein.

9 Radirungen. Ein Künstler-Maskenzug von Neureuther in München.

19 Lithographieen. Ein Künstler in seinem Atelier in 18 Exemplaren von Wölfle in München, nach A. v. Eubner. — Die Bavaria in München, 1 Exemplar v. F. Hohe in München, nach Schwanthaler.

War es uns auch nicht erlaubt, mehr und grössere Gemälde anzukaufen, so glaubten wir doch wiederholt dahin trachten zu müssen, dass durch eine, gegen frühere Jahre immerhin sehr bedeutende Anzahl von Nebengewinnen, der Ausfall eines jährlichen Vereinsblattes für alle Mitglieder weniger fühlbar gemacht wird.

Bei dieser Gelegenheit haben wir aber noch besonders hervorzuheben, dass von den uns im abgewichenen Verwaltungsjahre zur Ausstellung zugesendeten und zur ebenmässigen Ausstellung in Nürnberg, Bamberg und Würzburg weiter spedirten Bildern von einem hiesigen Privaten 1, in Nürnberg 1, in Bamberg 3, und in Würzburg 5 Piecen im Preise von 771 Fl. angekauft worden sind, so dass diese Ankäufe mit den unsrigen eine Ziffer von 21 Gemälden, im Werthe von 1559 Fl. nachweisen, — ein Resultat, mit dem die Herrn Künstler sehr wohl zufrieden sein dürften, und welches ohne Zweifel beitragen wird, diese Herren zu neuen Zusendungen an uns, und die mit uns verbundenen Vereine zu ermuthigen.

Die Rechnung pro 1850—51 schliesst ab mit einer Einnahme von 1,568 Fl. 43. Kr. und einer Ausgabe von 1,341 Fl. 27 Kr., also mit einem Activ-Reste für 1851—52 von 227 Fl. 16 Kr.

Aus dem Vorjahre war ein Activ-Rest von 239 Fl. 7 Kr. übergegangen, so dass nach dessen Abzug die reine Einnahme nur mehr 1,329 Fl. 36 Kr. beträgt.

Diese wirkliche Einnahme übersteigt die etatsmässige Einnahme um: 55 Fl. 36 Kr., was theils in dem geringen Zuwachs von 2 Mitgliedern über die etatsmässige Annahme, theils in der grössern Zeichnung von Actien zu 2 Fl. begründet ist, indem diese Zeichnung 97 Stück entziffert, während nur 85 etatirt waren.

Immerhin erscheint dieser Aktien-Zuwachs aber zur Zahl der Mitglieder noch sehr gering, indem die Zahl der Aktien die Hälfte der Mitglieder nicht erreicht, bei der Geringfügigkeit der Jahresbeiträge zu nur 4 Fl. auf eine weit zahlreichere Aktienzeichnung aber, nach wie vor, gerechnet werden musste und dürfte.

Im Allgemeinen dürfen wir selbst mit dem Rechnungs-Resultate uns befriedigt erklären, und erlauben uns nur noch die Bemerkung beizufügen, dass — wie die Rechnungs-Positionen zur Genüge beweisen — das so günstige Rechnungs-Resultat, gegenüber den nicht unbedeutenden Leistungen des Vereins, nur in dem Umstande wesentlich zu finden ist, dass die Verwaltungs-Angelegenheiten ohne besonderen Aufwand für Honorirung des Personals besorgt werden, während bei andern Vereinen durch Honorirung der Verwaltungs-Mitglieder, Sekretaire, Conservatoren etc. schon nahmhafte Einnahms-Beträge absorbirt werden. Regensburg, im October 1851.

Der Ausschuss des Kunstvereins.

S. Foltz, zweiter Vorstand. **Sauer**, z. Z. Sekretair.

An meine auswärtigen Freunde.

Freunde hier am Ort fordern mich auf, gegen die Verdächtigung meines amtlichen und anderweitigen Wirkens, welche im Vorwort der kürzlich hieselbst erschienenen Schrift von Herrn F. Mertens: „die Baukunst in Deutschland" etc. enthalten ist, mich zu vertheidigen. Ich halte dies für überflüssig. Mein Leben und mein Wirken liegen so offen da, dass, wer davon Kenntniss haben will, sein Bedürfniss mit leichtester Mühe aus guter und reiner Quelle wird befriedigen können. Ich denke: — wer ein Mann von Ehre ist, verfährt ohne mein Zuthun in solcher Art; er wird sein Urtheil von den Combinationen einer sehr kranken Phantasie nicht bestimmen lassen. Mit Anderen habe ich nichts zu schaffen.

Berlin, 4. November 1851. **F. Kugler.**

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.



Deutsches Kunstblatt.



Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 47. Sonnabend, den 22. November. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VIII.

Aeussere Beziehungen der künstlerischen Existenz.

Von wesentlicher Wichtigkeit ist für den erfindenden Künstler die Wahrung des Rechts des geistigen Eigenthums an den Werken der Kunst. Verbürgt wird dasselbe für Preussen durch das Gesetz vom 11. Juni 1837 „zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung". Es liegen verschiedene Wünsche vor, welche für einzelne Paragraphen dieses Gesetzes Abänderungen für nothwendig erachten. Wir führen sie nach der Reihenfolge der Paragraphen auf.

Zu §§. 19 u. 20, die Verhältnisse der musikalischen Composition betreffend, bemerkt die Leipziger Commission, dass der Musikalienhandel durch das Gesetz noch keinesweges hinreichend geschützt sei. Welche Aenderungen des letzteren hierzu aber erforderlich seien, wird nicht gesagt.

Zu §. 24, wodurch die Nachbildung eines Werkes der Malerei oder einer anderen der zeichnenden Künste durch die plastische Kunst, oder das Umgekehrte erlaubt wird, ist die Frage aufgeworfen: ob die absolute Gültigkeit solcher Bestimmungen nicht durch Erfindungen, wie die der Collas'schen Relief-Copir-Maschine, schon seit längerer Zeit wankend geworden sei.

Zu §. 25, welcher die Benutzung von Kunstwerken als Muster zu den Erzeugnissen der Manufakturen, Fabriken und Handwerke erlaubt, ist, besonders durch den artistischen Sachverständigen-Verein, das Bedauern darüber ausgesprochen, dass es an gesetzlichen Bestimmungen, welche dem Erfinder von Fabrikmustern die Vortheile seiner Erfindung sichern, fehlt.

Gegen §§. 27 u. 28, welche dem Urheber eines Werkes bildender Kunst oder dessen Rechtsnachfolgern das Recht der Vervielfältigung nur dann sichern, wenn dasselbe in einer dem Ministerium der geistlichen etc. gemachten Anzeige vor Ablassung irgend einer Copie des betreffenden Werkes ausdrücklich vorbehalten ist, und welche diesem Recht nur eine Dauer von 10 Jahren geben, — tritt Hr. Gemmel in Königsberg auf. Er nennt diese Bestimmungen unnatürliche und schlägt statt ihrer das Folgende vor:

„Jeder Schöpfer eines Originalwerkes ist natürlicher Eigenthümer des Vervielfältigungsrechts und bleibt es. Seine Erben behalten das Recht noch 10 Jahre nach seinem Tode. Es erlischt nur durch Abtretung oder Verkauf."

„Es versteht sich, dass bei einem Kunstwerk das Recht der Vervielfältigung nicht mit verkauft wird, sobald deswegen nicht ein besonderes schriftliches Uebereinkommen getroffen ist."

„Wird ein Kunstwerk in der zweiten, dritten u. s. w. Hand verkauft, so hat der Käufer sich darum zu kümmern, ob er das Vervielfältigungsrecht mit erwirbt oder nicht. Geht der Contract durch Fahrlässigkeit verloren, so ist der Schöpfer des Originals natürlich am ersten dazu berechtigt, den Vortheil des verschleuderten Rechts zu ziehen und tritt dadurch wieder in Besitz des Rechts. Ueberhaupt ist zur Copie Niemand berechtigt, der nicht die schriftliche Erlaubniss oder die Abtretung des Rechts durch Handschrift von dem Schöpfer des Originals oder dessen Erben erworben hat. Wem es unbequem ist, das Original behufs der Copie auf Zeiten zur Disposition zu stellen, der möge sich das Vervielfältigungsrecht mitkaufen."

Zu §. 29, — wonach die rechtmässige Vervielfältigung eines Originales im Kupferstich, Lithographie, Holzschnitt, Abguss etc. nur auf so lange gegen mechanische Nachbildung geschützt wird, als die Platten, Formen etc. noch nutzbar sind, wirft Hr. Eichler die naheliegende Frage auf, wie man sich zu verhalten habe, wenn die Platten etc. schon nach den ersten Abdrücken springen.

Zu §. 34, durch den die öffentliche Aufführung von Dramen oder musikalischen Compositionen nur dann der Erlaubniss des Autors bedarf, wenn das Werk nicht schon durch den Druck veröffentlicht ist, — stellt Hr. von Kessel die Forderung, dass diese Erlaubniss auch bei durch den Druck veröffentlichten dramatischen Arbeiten erforderlich sein müsse. Welcher Forderung diejenigen unserer Bühnendichter beizutreten scheinen, die ihre Werke mit der (freilich durchaus erfolglosen) Bemerkung: „den Bühnen gegenüber: Manuscript!" herauszugeben pflegen. Es ist in Betreff dieses Punktes zugleich auf die so gründliche wie umfassende Beleuchtung hingedeutet worden, welche in demselben Sinne (gegen die enge Bestimmung des Paragraphen) in Hitzig's Commentar des Gesetzes, in der Anmerkung S. 99—106, bereits enthalten ist. Es ist die Frage

aufgeworfen, wie es nur möglich sei, dass den hier gegebenen schlagenden Ausführungen jener Paragraph nicht schon längst mit den erforderlichen erweiterten Bestimmungen versehen sei, da dies doch eben so sehr durch die Folgerichtigkeit des ganzen Gesetzes geboten werde [1]), als der den Bühnendichtern rechtlich einzuräumende Gewinn, ja ihre ganze äussere Existenz, die der Bühnendichtung zu widmende grösstmögliche Pflege und dem entsprechend das geistige Bedürfniss des Publikums mit Entschiedenheit auf jene Abänderung hinweise.

Zu §. 38, der die Nachbildung auswärtiger Kunstwerke, sofern mit dem betreffenden Lande in dieser Beziehung nicht Reciprocität besteht, verstattet, stellt Hr. Eichler das folgende Bedenken. Er erkaufe die Nachbildung eines auswärtigen plastischen Werkes, um es durch Gypsabguss zu vervielfältigen. Er habe es aber weder anmelden, noch sein Unternehmen in sonstiger Weise sichern können. Kaum erschienen werde ihm also das erkaufte Werk überall nachgegossen und sein Betrieb sofort durch wohlfeileren Verkauf zerstört.

Anderweitig fordert Hr. Benedix zum Schutz gegen Nachdruck in Zeitschriften und gegen unbefugte Aufführung dramatischer Arbeiten: a. Ueberwachung der Lokalblätter, etwa durch die Ortsbehörden, um, falls die Blätter ganz oder theilweise vom Nachdruck existiren, ein sofortiges gerichtliches Einschreiten (auch ohne Anregung von Seiten des Bevortheilten) möglich zu machen; b. Ueberwachung der Lokaltheater durch die Ortsbehörden, die die Aufführung neuer Stücke nur gegen den Nachweis rechtmässigen Erwerbes zu gestatten hätten.

Fernere gesetzliche Bestimmungen, die zur Sicherung der künstlerischen Existenz gefordert werden, betreffen die Tantiémen, die an Dichter und Musiker für öffentliche Aufführungen ihrer Werke auf den Schaubühnen zu zahlen seien.

Hr. Cornet, in dem geschichtlichen Abschnitte seines Buches über die deutsche Oper, weiset nach, wie schon das durch Napoleon geregelte und ausgedehnte, von Louis XIV. gegründete Institut der Academie royale (1714) durch ein Gesetz in ganz Frankreich den Dichtern und Tonsetzern gewisse Antheile (Tantième) an den Theatereinnahmen darbot, während in Deutschland theilweise der Componist nur vom Theaterunternehmer, welcher Partitur und Buch bestellt hatte, bei dem Theater, an welchem die erste Aufführung stattfand, honorirt wurde. Wenn nun auch die Beispiele, die Hr. Cornet aus dem Jahre 1816 anführt, und die ein vollständiges Raubsystem auf diesem Gebiete aufdecken, heutiges Tages nicht ganz oder wenigstens nicht überall mehr in ähnlicher Weise aufzufinden sind, so ist doch allzu bekannt, wie ungeordnet und mangelhaft die hierhergehörigen Bestimmungen sind und so finden wir denn auch in dem in Rede stehenden Buche in dem Abschnitt, der die Frage: „Was thut Noth?“ beantwortet, die Nothwendigkeit ausgedrückt:

„Ein Gesetz zu erlassen und zu sanctioniren, welches die gegenseitigen Pflichten und Leistungen der Autoren, Componisten, Directionen und Künstler in Deutschland regulirt und feststellt.“

Hr. Spielberger, der, wie wir wissen, einen allgemeinen deutschen Schauspielerverband vorgeschlagen hat (S. 343), wünscht, dass Dichter und Componist ihre Erzeugnisse an die Centraldirection geben. Diese müsste dann den Debit an den verschiedenen Nationaltheatern übernehmen und für die Honorirung der Autoren haften. Ferner schlägt Hr. Sp. eine gleichmässige Tantième bei allen Theatern für deutsche Originalwerke vor, und zwar unter folgenden Bestimmungen:

a. alle dramatische Originalwerke sind ein erlöschendes Eigenthum der lebenden Autoren und ihrer Erben.

b. für ein Werk, welches einen ganzen Spielabend ausfüllt, wird 5 pCt.,
„ „ „ bei welchem eins zugegeben werden muss, 3 pCt.,
„ „ „ welches zugegeben wird, 2½ pCt.

von der Bruttoeinnahme an den Autor gegeben. Bei Opern wird der Tantièmesatz um die Hälfte erhöht.

Die Sicherstellung der äusseren Existenz der Schauspieler erscheint, mehrseitigen Andeutungen zufolge, wesentlich von der Gründung eines allgemeinen Theater-Pensionsfonds abhängig. Gehört es bei Hrn. Cornet mit zu den Beantwortungen der oben erwähnten Frage nach dem, was Noth thue, dass er einen solchen Pensionsfond vorschlägt, dessen Stipulationen den Missbrauch der jetzigen Institute dieser Art vermeiden (und besonders auch die Verpflichtung auferlegen, Unterricht im Conservatorium zu ertheilen), ist ferner vielfach und mehrseitig bei dem Eingeständniss, dass diese Frage eine schwierige sei, der Wunsch nach ihrer Lösung ausgedrükt, so haben wir von den Herren Spielberger und Steiner ausführlichere Vorschläge zur Errichtung eines solchen Pensionsfonds. Der Plan des Ersteren ist in seinen Grundzügen folgender:

Jeder deutsche Schauspieler, der eine Pension geniessen will, ist verpflichtet, dem Pensionsfond sofort bei seiner Creirung beizutreten und sich dabei zu betheiligen.

Die höchste Pension soll 600 Thlr., die niedrigste 100 Thlr. betragen.

Die Mitglieder bis zu 35 Jahren zahlen 5 pCt., die bis 50 Jahr 7½ pCt., vom 50sten Jahre an und weiterhin 10 pCt. jährlich von der Summe, die sie dereinst beanspruchen.

Zwei Benefize sollen in der besten Saison zu Gunsten des Pensionsfonds gegeben werden; auch Strafgelder fliessen hinein. — Der Fond darf in den ersten fünf Jahren durch Zahlungen nicht geschmälert werden. — Eine nicht künstlerische Ehefrau darf eingekauft werden bis zu 300 Thlrn., aber kein nicht künstlerischer Ehemann einer Künstlerin.

Ueber die Pensionsfähigkeit entscheidet in erster Instanz das Künstlerpersonal des Verbandes, bei welchem der Pensionsaspirant zuletzt wirksam war, in zweiter das Central-Direktorium. (Hier sind Bestimmungen angefügt, unter denen Pensionsverlust eintreten kann.)

Der Pensionsfond ist ein eisernes Eigenthum aller Mitglieder des National-Schauspieler-Verbandes, wird von dem Central-Directorium unter Aufsicht des Staates verwaltet und ist unter den Schutz der Staaten gestellt. Daher möge die Regierung die Gelder des Pensionsfonds dem Staate überweisen als ein eisernes unkündbares Kapital gegen Anfertigung eiserner, mit 5 vom Hundert zu verzinsenden Staatsobligationen.

Angenommen nun, dass von den 5000 Personen, welche jetzt als Theatermitglieder namhaft gemacht sind, 4000 beigetreten, durchschnittlich 35 Jahre alt seien und sich mit 300 Thlrn. betheiligt hätten, so gäbe das im ersten Jahre schon 90,000 Thlr., das Minimum der Benefize sei 10,000 Thlr. — Also würde nach 5 Jahren incl. der Verwaltungskosten schon mehr als ½ Millien beisammen sein, mitbin mindestens an 166 Personen 300 Thlr. gezahlt werden können.

1) Zu dem Obigen wird namentlich noch bemerkt: Das Gesetz erkenne die beiden Arten der Vervielfältigung eines Dramas — durch den Druck und durch die Aufführung auf der Bühne — als solche an, die gegen unbefugten Eingriff gesetzlich zu schützen seien. Die naturnothwendige Folge sei, dass auch die Vervielfältigung der einen Art durch die Vervielfältigungsmittel der anderen ohne Erlaubniss des Autors oder seiner Rechtsnachfolger nicht verstattet werden dürfe. Wenn das einzelne gedruckte Exemplar des Dramas nicht willkürlich weiter gedruckt werden dürfe, so liege es auch im Princip des Gesetzes, dass es nicht willkürlich zur Bühnen-Aufführung zu benutzen sei.

Hr. Steiner vertheilt die im Betrage von 1500—5000 Thlrn. zu leistenden jährlichen Beiträge beispielsweise auf 60 Theater (40 preussische und 20 von den Nachbarstaaten) nach Verhältniss, woraus eine Summe von 18,500 Thlrn. entsteht. Davon sollen in den ersten 8 Jahren nur 5000 Thlr. in Form von einstweiligen Unterstützungsgeldern in Ausgabe kommen; 13,500 Thlr. bleiben also alljährlich übrig. Die helfen nach Ablauf des neunten Jahres die jährlich zu verwendende Summe voll machen, nämlich als Zinsen vom Stammkapital im Betrage von 4975 Thlr.; dazu die laufende Einnahme von 18,500 Thlr., giebt 23,475 Thlr. Die Leistung, meint Hr. St., würde der kleinsten Gesellschaft nicht über $1\frac{1}{2}$ pCt. der jährlichen Bruttoeinnahme zu stehen kommen. Ist man bis zur eben gefundenen Summe gelangt (und bis zu diesem Zeitpunkte will Hr. St. 24 Pensionäre mit 200 Thlrn. jährlich unterstützen), so könne die Zahl der Pensionäre vermehrt, die Pensionen in gewissen Fällen erhöht, ja Hr. St. verspricht sich Ueberschuss genug, um den Gehalt der obersten allgemeinen Theaterverwaltung davon zu bestreiten, Preisaufgaben zu stellen, ja sogar der Theaterschule eine annehmliche Summe zufliessen zu lassen.

Hr. Devrient hält übereinstimmende und angemessene Anstalten zur Pensionirung der Schauspieler erst für möglich, wenn die Reorganisation des ganzen Theaterwesens festen Fuss gefasst hat. Fürs Erste sei an den bestehenden Einrichtungen festzuhalten und zwar mit denjenigen Modifikationen, welche an den Residenztheatern die Verwandlung der Theatermitglieder aus Hofdienern in Staatsdiener nothwendig macht. — Schon aus der Centralisation der Oberleitung sämmtlicher Landesbühnen verspricht sich Hr. D. den Vortheil, dass die durch die Umstände nur zum Theil für die bisherige Wirksamkeit untauglich gewordenen Sänger und Schauspieler anderweitig in lehrender oder administrativer Wirksamkeit verwendet werden können.

Zur Sicherung des gewerblichen Betriebes der Musik sind mancherlei Wünsche laut geworden.

So spricht zunächst eine Petition der Musiker aus Magdeburg ziemlich ausführlich über die Stellung der städtischen Orchestermusiker. Dieselbe macht bemerklich, wie durch mehrjährige Uebung der Einzelnen und Totalvortrag sich die unveränderte Personalzusammensetzung eines Orchesters zu einem Institute auszubilden im Stande sei, welches die musikalische Kunsthöhe der Stadt darstelle. Nun sei aber die Abhängigkeit von dem Provinzialtheaterpächter, der bei völliger Missachtung der Kunstwürde bei den Mitgliedern jede broderwerbende Zumuthung erheben dürfe, nur zu geeignet, die Förderung reiner Kunstzwecke ganz hintanzusetzen. Diesen Zustand zu ändern, wünschen die Petenten die Bestätigung des Theaterpächters mit den ständigen musikalischen Mitteln in die Hand einer Commission gelegt zu sehen. Sie soll die Aufnahme neuer Mitglieder und die Entlassung der alten bestimmen. Ferner soll sie die Verwendung derjenigen Mittel in Händen haben, welche die Stadtcommune zur Hebung der Kunst ausgeworfen. Sie soll dem ständigen Orchesterpersonal eine Mitwirkung bei Concerten und Kirchenmusiken der Stadt zur Pflicht machen. u. s. w. (Fortsetzung folgt.)

Die diesjährige Münchener Ausstellung.

Von **O. v. Schorn.**

(Fortsetzung.)

Ein zweites grösseres historisches Bild lieferte Albrecht Adam. Dieser, der sich als Schlachtenmaler vorzüglich durch die auf König Ludwig's Befehl in der königl. Residenz ausgeführten Bilder ausgezeichnet hat, behandelt hier einen Stoff aus neuster Zeit, die Schlacht von Custozza bei Montegadio, am 25. Juli 1848. Der Vorgang, welcher durch das Gemälde veranschaulicht wird, ist folgender.

Custozza liegt unsichtbar hinter dem hervorragendsten Hügel des Hintergrunds, auf welchem die Piemontesen sich kräftig verschanzt haben. Entscheidender Moment der Schlacht. Das Regiment Kinsky rückt vom Vordergrunde links her ins Feuer, ihm zur Seite mit geschwungenem Degen der tapfere Hauptmann Graf Salis (blieb später bei Novara), den verwundeten Hauptmann, Graf Lippe grüssend, welcher gegenwärtig Commandant von Bologna ist. Am Baume rechts, ruhig in das blutige Getümmel blickend, steht der Feldmarschalllieutenant Franz Graf von Wimpffen und nach vorn gewendet der commandirende Feldmarschalllieutenant d'Aspre, im Gespräch mit dem Obersten von Schmerling zu Pferde, welcher später in Frankfurt thätig war. Neben ihm schaut Molinari, gegenwärtig Oberst vom Pioniercorps und der Flotille auf der Donau und dem Gardasee, durch ein Fernrohr. Den Fürsten Edmund von Schwarzenberg, der in der grössten Noth einem Kaiser-Infanterie-Regiment zu Hülfe kam, erblicken wir zu Pferde weiterhin rechts und zwischen diesen Gruppen und dem Regiment Kinsky den Adjutanten Hauptmann Prosche und den Hauptmann Steinhauser, Ordonanzoffizier von d'Aspre, sowie den Rittmeister Grafen Pappenheim, Sohn des verstorbenen bayer. Feldzeugmeisters, im Begriff auf's Pferd zu steigen.

Das ganze Bild zerfällt demnach in zwei Hauptheile. Zur Linken das Vordringen eines muthig angreifenden Regiments, zur Rechten die Zusammenstellung der Mitglieder des Offiziercorps, der oben erwähnten Portrait-Figuren. Der letzteren eine so grosse Menge, wegen ihrer Anzahl nur in geringem Maassstabe ausgeführt, in der Darstellung einer Schlachtscene zu vereinigen, war für den Künstler keine geringe Aufgabe. Adam's bewährtes Compositions-Talent hat alle Schwierigkeiten, die sich bei der Lösung derselben hätten darbieten können, mit Meisterschaft überwunden. Der Eindruck des Ganzen giebt das wilde Getümmel und wirre Treiben eines, theils noch geführten, theils schon vollendeten Kampfes, und doch sondert sich, bei genauerem Hinblick, diese bunte Masse der verschiedensten Figuren in einzelne verständliche Gruppen, welche für sich herausgenommen und gleichsam als besondere geschlossene Ganze betrachtet werden können. Erblicken wir hier eine tapfer angreifende Truppen-Abtheilung, welche, die Dampfwolken drohender Geschütze missachtend, gegen den Feind losstürmt, so erscheinen uns dort die Schrecken der Verwundung und des Todes in den mannichfachsten und verwickeltsten Situationen.

In wie weit der Aehnlichkeit erwähnter Portraits Genüge geleistet, können wir nicht bestimmen, aber auch hierin lässt sich bei der Genauigkeit des Meisters die Erreichung der Wahrheit voraussetzen, so weit dieselbe bei so kleinem Maassstabe der Köpfe zu erfüllen möglich war.

Die technische Durchführung ist sorgsam und fleissig, die allgemeine Haltung in der Farbe frischer und lebendiger, darum auch von grösserer malerischer Wirkung, als es bei vielen früheren Bildern Adam's der Fall war.

Gehen wir jetzt auf ein anderes Bild über, um welches sich seit Beginn der Ausstellung das kunstliebende Publikum mit besonderer Vorliebe versammelt.

Ludwig Thiersch aus München, zur Zeit in Rom, wählte zum Gegenstand eines grösseren Gemäldes den Hiob, wie er über sein Unglück von seinem Weibe verhöhnt und von seinen drei Freunden betrauert wird. Die Scene, welche uns vor Augen geführt ist, besteht aus fünf Figuren. In der Mitte sitzt Hiob auf einem dünnen Strohbündel, halb nackt, mit dem Rücken an einen

Heerd gelehnt, auf dem wenige glimmende Kohlen eben zu verlöschen scheinen. Sein Haupt ist gesenkt, der weiss-blonde Bart fällt auf die Brust herab und in seinen alten gramdurchfurchten Zügen zeigt sich der Ausdruck grössten Schmerzes und vollkommener Ergebung. Sein Weib, hinter dem Heerde stehend und mit der Rechten auf denselben gestützt, blickt auf den Gatten herab, indem sie die bekannten Worte des Unmuths ausspricht und zugleich durch eine Bewegung der Linken die Geste des Zweifels und Vorwurfs anzudeuten scheint. Rechts und links von dieser Mittelgruppe sehen wir die drei trauernden Freunde. Der eine zur Rechten erscheint uns vollkommen im Profil, während die zwei übrigen, ihm gegenüber einen grösseren Theil der Gesichter uns zuwenden. Ueber die alten ehrwürdigen Züge dieser drei Personen ist die höchste Lethargie des Schmerzes und tiefen Mitleides ausgegossen.

Das Bild zieht uns an durch die Einfachheit und Verständlichkeit der Composition, sowie durch den tiefen Ernst, welcher der ganzen Auffassung zu Grunde liegt. Die Farben der einfachen Gewänder sind bestimmt gewählt, und da der Effekt des Bildes durch die Wahl einer glänzenden Beleuchtung gesteigert ist, machen dieselben, zufolge ihrer harmonischen Zusammenstellung, eine vortreffliche Wirkung auf das Auge des Beschauers. In der technischen Behandlung tritt uns, indem bei pastosem Farbenauftrag das Bild fast nur Prima gemalt ist und Lasuren möglichst vermieden sind, der Ausdruck einer ursprünglichen Empfindung entgegen. Es ist dieses Gemälde, ausser der Darstellung eines Mädchens im Bade von Lepaulle, auf das wir später zurückkommen werden, das einzige unserer Ausstellung, in dem eine solche Behandlung besonders der Carnation in Anwendung gebracht ist.

J. B. Müller in München wählte zum Vorwurf „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem". Jeremias ist dargestellt auf einem Steinhaufen sitzend und von den Trümmern der zerstörten Stadt umgeben. Den Blick gen Himmel gewandt, die Hände im Schooss gefaltet und neben sich eine Papyrusrolle, erscheint uns in ihm mehr der ernste Dichter und Denker als der vom unglücklichen Schicksale seines Vaterlandes niedergedrückte Patriot. Der schwarze dichte Bart, der scharfe Schnitt seines Gesichts und eine dunkle, bräunliche Hautfarbe charakterisiren vollkommen den Typus seines Stammes. Der Körper ist in ein braunes Gewand gehüllt, welches von den Lenden abwärts durch den darübergebreiteten gelblichen Burnes verdeckt wird, und um die Stirne schlingt sich ein weisses, an den Rändern roth eingefasstes Tuch, das seine finstere Züge günstig hervortreten lässt.

Die technische Behandlung ist sorgfältig, nur wäre mehr Modifikation in der Ausführung des Hintergrundes zu wünschen gewesen und der durchgehend violette Ton desselben zum Vortheile des Ganzen leicht vermieden werden können.

Einen Stoff aus unserer deutschen Geschichte behandelte Alexander Bruckmann, Professor in Stuttgart, indem er uns „Thusnelda mit ihrem Söhnlein Temelicus in römischer Gefangenschaft" vorführt. Wir sehn Thusnelda in einer römischen Landschaft sitzend und die Arme durch Ketten verbunden, die ihr Sohn, ein nackter, mit dem Rücken nach uns gewendeter Knabe, in den Händen hält, um, wie es scheint, die Festigkeit derselben zu prüfen. Die Figur des Weibes, in Lebensgrösse ausgeführt, zeigt mehr die Darstellung eines schönen Modells, als die einer durch Entbehrung und Demüthigung niedergedrückten Gefangenen. Ihr Kopf, als der einer Deutschen, durch hellblondes Haar charakterisirt, blickt fast heiter zu uns herab und lässt vergebens in den Mienen eine Andeutung der erduldeten Schicksale suchen.

Gehen wir jetzt zur Besprechung derjenigen Gemälde, in denen religiöse Vorgänge zur Behandlung gebracht sind, über.

(Fortsetzung folgt.)

Goethe und Schiller

und ihr gemeinsames Denkmal.

Wenn wir der grossen Männer im Bereiche des geistigen Schaffens gedenken, die den deutschen Namen schön und licht gemacht haben, wenn wir vor Allen zu Goethe und zu Schiller mit liebevoller Verehrung aufblicken, so ist es insbesondre ein Punkt, eine günstigste Fügung des Geschickes, die immer und immer wieder unser freudiges Nachsinnen in Anspruch nimmt. Es ist die herzliche Freundschaft, das innige Zusammenwirken jener beiden Grössten, daraus die tiefgreifendsten Erfolge hervorgegangen sind. Naturen von fast entgegengesetzter Beschaffenheit, zu Anfange fast feindlich einander gegenüberstehend, trafen sie sich, als jeder von ihnen fähig war, die grosse Aufgabe des andern zu begreifen, jeder bereit, dem andern zuzutragen, was das Leben des Geistes ihm bis dahin an eigenthümlicher Erfahrung gegeben. Schnell schloss sich zwischen ihnen ein Band, wie es bis dahin nicht gekannt war. Gemeinsam gingen sie mit unverdrossener Sorge den Gesetzen des Schaffens nach; gemeinsam, einer durchaus für den andern einstehend, traten sie in den siegreichen Kampf gegen die Uebermacht des Schnöden und Schlechten; gemeinsam trugen sie einander bei Hervorbringung des Schönsten und Edelsten, dessen unsre Nation sich jetzt mit Stolz rühmen darf. Der deutschen Poesie würde der Gipfel fehlen, hätten Goethe und Schiller einander nicht gefunden.

Es ist das Amt der Nachgebornen, den grossen Vorfahren Denkmäler zu widmen; unsre Zeit hat sich in solcher Sorge vielfach bethätigt. Aber noch ist das eine Denkmal, welches dem schönsten, dem glücklichsten und beglückendsten Momente der geistigen Entwickelung unsres Volkes gewidmet werden muss, das eine Denkmal, welches die beiden Grössten im Verhältniss ihres gemeinsamen Wirkens umfasste, nicht errichtet worden. Rauch hat zu einem solchen Denkmal eine Skizze gearbeitet. Die Bedeutung, einerseits der Aufgabe, andrerseits der Meisterhand, von welcher die Skizze geliefert ist, wird ein ausführlicheres Eingehen darauf in diesen Blättern angemessen erscheinen lassen.

Die Skizze führt uns die Gestalten beider Männer, zur Gruppe vereinigt, gegenüber. Sie sind in antiker Gewandung dargestellt. Antikes Kostüm bei Gestalten des modernen Lebens ist ein Umstand, den allerdings noch vor funfzig Jahren ein Jeder als völlig in der Ordnung bezeichnet haben würde, der aber, wie es scheint, bei der heutigen Geschmacksrichtung vorerst doch eine nähere Erörterung und Verständigung nöthig macht.

Wir sehen in unsern Tagen die Monumental-Statuen grosser Männer vorzugsweise im Kostüm ihrer Zeit gearbeitet, in der ganzen Ausrüstung derjenigen äussern Erscheinung, die den Gefeierten im Leben eigenthümlich war; namentlich hat Rauch selbst durch die glückliche Weise, wie er die hieran sich knüpfenden Bedingungen mit den künstlerischen Anforderungen zu vereinigen wusste, einen wesentlichen Theil seines Ruhmes erworben. Gewiss hat diese Art der monumentalen Darstellung ihr volles Recht. Wie das, was der einzelne, auch der grösste Mann gethan, durch die Verhältnisse seiner Zeit bedingt war, so musste er selbst sich nothwendig in den Formen seiner Zeit bewegen, kann also seine äussere Eigenthümlichkeit zur genügend charaktervollen Erscheinung nur dann gebracht werden, wenn dies innerhalb der Formen seiner Zeit und, wenn möglich, in der Ausprägung, die er persönlich diesen Formen gegeben hatte, geschieht. — Freilich hat diese Aufgabe schon einige äussere Schwierigkeiten. Die Formen des Zeitkostüms scheinen in ihrer Eigenwilligkeit oft derjenigen volleren künst-

lerischen Würde zu widerstreben, die bei einem, für die Dauer von Geschlechtern und Jahrhunderten bestimmten Denkmale doch nicht minder eingehalten werden soll. Man thut, solcher Schwierigkeit zu begegnen, dem gegebenen Kostüm hinzu, was die grössere Würde besser zu vermitteln scheint; man hüllt die Gestalt oder einen Theil derselben in den freieren Faltenfluss irgend eines Mantelstückes; aber man beeinträchtigt damit nur allzuoft dasjenige, worin die sprechendste Wirkung des gegebenen Kostüms zu beruhen pflegt, — seine frische gesunde Naivetät; man schafft nur allzuoft, wenigstens da, wo die Anwendung des faltigen Gewandstückes nicht durch ein ganz unbedingt natürliches und verständliches Motiv gegeben war, ein unerquickliches Zwitterwesen. Indess weiss die wahrhafte Meisterschaft um dergleichen Nothbehelfe hinwegzukommen; Rietschel's Lessing ist ein Beispiel, wie monumentale Würde auch bei völliger Hingabe an die Erfordernisse des Zeitkostüms zu zu erreichen ist. — Ungleich grössere Berücksichtigung erfordert ein andrer Umstand.

Die Statue, welche den gefeierten Mann in ganzer Figur darstellt, giebt uns das Bild seiner körperlichen Erscheinung. Diese seine körperliche Erscheinung war die Hülle seines Geistes und das Weben seines Geistes ihr allerdings ebenso aufgeprägt, wie z. B. der Modeschnitt seines Kleides durch sein körperliches Gebahren das eigenthümliche Gepräge empfangen hatte. Aber die körperliche Hülle spiegelt doch keinesweges nur allein dies sein geistiges Thun wider; sie ist vielmehr zunächst und im Allgemeinen das Symbol seines körperlichen Thuns, während sein geistiges Wirken vorzugsweise nur in Kopf und Antlitz seinen Ausdruck findet. Bei dem Mann der in das äussere Leben hinausgreifenden That, bei dem Helden insbesondere, wird es wesentlich auf das Bild seiner körperlichen Gesammterscheinung ankommen; hiebei wird nichts von dem zu vernachlässigen sein, was — eben im Kostüm und allem dazu Gehörigen — die äusseren Zeitelemente und die äussere Stellung des Mannes in seiner Zeit bezeichnet, was überhaupt, durch sein körperliches Gebahren bedingt, die Weise seines Eingreifens in das Leben zu charakterisiren geeignet ist. Anders bei dem Manne der geistigen That. Bei diesem kommt es, wie eben angedeutet, zunächst und vorzugsweise auf den Kopf, auf die Weise an, wie sich in dessen Formen und Lineamenten die Einwirkungen seiner geistigen Thätigkeit ergeben hatten. Für den Mann der geistigen That wird schon die Büste eine vorzüglich charakteristische monumentale Bedeutung haben. Soll aber nicht diese gegeben werden, erfordern grössere monumentale Zwecke eine Darstellung in ganzer Gestalt, so würde bei solcher naturgemäss zunächst jenes körperliche Gewicht überwiegen und das geistige Element Gefahr laufen, gegen das des äusseren Thuns wesentlich zurückzutreten, welches letztere doch bei dem Manne der geistigen That in doppelt untergeordnetem Verhältniss zu stehen pflegt. Das Zeitkostüm und die Ausprägung desselben nach der besondern Persönlichkeit würden hier in aller Breite das Spiegelbild eben dieses Untergeordneten geben, während das Eingehen hierauf doch ganz ausserhalb der eigentlichen Zwecke eines derartigen Denkmales liegt. Es handelt sich hier um Denkmäler idealen Wirkens: — es wird daher eine ideale Behandlung, wie eine solche in der Machtvollkommenheit aller Kunst beruht, hier durchaus am Orte sein.

Als angemessenste ideale Darstellung einer charakteristischen Persönlichkeit, im Gegensatz gegen die zufälligen Besonderheiten dieses oder jenes Zeitkostüms, könnte zunächst diejenige erscheinen, welche der hohen Schönheit des körperlichen Organismus ihr volles Recht giebt, — freie, stolze Nacktheit. Sehen wir von den Banden der Sitte unsres Zeitalters ab, welche uns dergleichen bei einem Bildnisswerke freilich überhaupt nicht verstatten würde, so können wir uns doch sehr wohl vorstellen, dass ein derartiges Werk zur hohen künstlerischen Wirkung durchzubilden wäre, wenn auch unter der Voraussetzung, dass der gegebene Portraitkopf nicht minder demjenigen Grade einer freieren Behandlung unterläge, der seinen körperlichen Ausdruck mit dem körperlichen Selbstgefühl der nackten Gesammterscheinung in Einklang zu setzen erforderlich wäre. Aber, wie weit auch eine solche Darstellung unter Umständen zulässig sein mag, für die Gedächtnissstatue des Mannes der geistigen That würde sie wiederum sehr wenig geeignet sein. Die untergeordneten Beziehungen, die das Zeitkostüm hier festgehalten hätte, wären bei nackter Darstellung zwar beseitigt, aber das entscheidende Hervorheben des geistigen Elementes doch noch nicht gewonnen; das Körperhafte, — Alles dasjenige, was zu den Functionen des körperlichen Daseins gehört, würde dabei noch immer in überwiegendem Maasse vorherrschen oder sich als ein solches dem Auge des Beschauers aufdrängen.

Es kommt allerdings darauf an, die freie, durch keine Zufälligkeiten beengte Schönheit des körperlichen Organismus festzuhalten, aber nur als Grundlage, als Reminiscenz, und in einer Weise umkleidet, die seine vorwiegende Wirkung zu neutralisiren, die an die Stelle der individuellsten Formenbewegung Linien und Massen von mehr allgemeiner, fast möchte ich sagen: mehr architektonischer Bedeutung zu setzen vermag, die somit die körperliche Gesammterscheinung zu demjenigen umwandelt, was sie für den in Rede stehenden Zweck in der That sein soll: — zum Unterbau und Träger des Kopfes, welcher die geistigen Organe zur Anschauung bringt. Es kommt darauf an, den Körper, diesem Princip gemäss, in ein ideales Gewand zu kleiden. Dies aber ist das antike und insbesondre (da das römische Kostüm im Einzelnen doch in modische Verhältnisse übergeht) das griechische Gewand. Das letztere war freilich ein solches, welches für ein bestimmtes Volk und für eine bestimmte Zeit seine Gemeingültigkeit hatte und insofern ein Zeitkostüm war; aber es theilt keinesweges die Exclusivität aller übrigen Zeitkostüme. Es war ein unmittelbares und entschieden bewusstes Product des künstlerischen Geistes der Griechen, die mehr und mehr die conventionellen Elemente alterthümlich barbarisirender Kleidung von sich thaten und nicht rasteten, bis sie auch hierin das einfachst Naive gewonnen hatten. Das griechische Gewand ist, ungleich mehr, als bei irgend einem der Völker primitiver Culturstufe, die völlig naturgemässe, all und jeder Künstlichkeit entfremdete, aber darum zugleich völlig künstlerische Umkleidung des Körpers: ein einfaches Gewandstück, der Chiton, zur engeren, — ein ebenso einfaches, das Himation, zur freieren Bedeckung. Das griechische Gewand, natürlich wie kein andres, folgt daher auch durchaus der natürlichen Form und Bewegung des Körpers; es spricht sich darin, der stofflichen Bedingung gemäss, eben nur der allgemeiner gehaltene Nachklang dieses Körperlichen aus. Seiner Natürlichkeit gemäss modificirt es sich daher nicht minder nach den Eigenthümlichkeiten eines jeden Individuums, der Art jedoch, dass diese Eigenthümlichkeiten sich wiederum in das ihnen entsprechend Generelle auflösen. Das griechische Gewand hat daher keinesweges nur seine Bedeutung für Volk und Zeit der Griechen; es hat eine absolute künstlerische Geltung. Und wenn wir dasselbe für ideale Darstellungen auch unsrer Zeit wiederum in Anspruch nehmen, so geschieht dies in der That aus wesentlich verschiedenen, viel mehr innerlichen Gründen, als die waren, welche in der Rococo-Zeit zu einer eben nur conventionellen Nachahmung antiker Kostüm-Elemente führten.

Ich kehre nunmehr zu der Rauch'schen Skizze zurück. Beide Gestalten, in denen uns die Heroen unsrer Poesie gegenüberstehen, tragen den Chiton und das Himation (Tunika und Mantel); ausserdem sind nur ihre Füsse mit Sandalen bekleidet. Doch ist die Art und Weise, wie Beide die Mäntel umgelegt haben, eine verschiedenartige, die, indem sie die Hauptlinien der Gruppe vortrefflich ausrundet, zugleich schon in den Grundzügen die verschiedene Charakteristik der beiden Persönlichkeiten giebt. Goethe ist als der ältere Mann, der fest im Leben stehende, der vielseitig praktisch thätige gefasst; er hat den Mantel, wie im augenblicklichen Entschluss und ohne weiteren Vorbedacht, leicht und frei umgeworfen, so dass derselbe über seinen beiden Schultern und in der Hauptmasse über der rechten Schulter und dem rechten Arme hängt. Schiller dagegen, der zu seiner Linken steht, als der jüngere in das Leben eintretend, als der Mann, der den hohen Styl in der Poesie mit Entschiedenheit festhielt, hat im Tragen seines Mantels mehr Repräsentation, indem er ihn nach classischer Sitte einerseits unter dem rechten Arm durchgeschlagen und über den linken Unterarm hängend trägt, andrerseits die Hauptlinien von der linken Schulter nach vorn niederhängen lässt. Beides entspricht der körperlichen Grundgeberde der beiden Männer; Goethe steht vollkommen fest und sicher, fast wie ein wenig hinten übergelehnt, da, während Schiller einen leise ecstatischen Zug in seiner Bewegung, etwas schwärmerisch vorwärts Strebendes verräth. Auf solcher Grundlage des Verschiedenen entwickelt sich ungemein glücklich das gegenseitige Verhältniss. Beide stehen, wie angedeutet, nebeneinander, dem Beschauer entgegen gewandt. Es ist, als ob Goethe den jüngeren Freund dem deutschen Volke entgegenführe. Mit dem Oberkörper ein wenig zu ihm gewandt, erhebt er die linke Hand hinter der rechten Schulter des Freundes, fast als leite er ihn, während seine Rechte, wie zu ähnlichem Zweck, das Gelenk an dessen rechter Hand berührt; Schiller hat dabei fast etwas Hingegebenes an ihn, aber doch ohne allen Hauch von Weichlichkeit, ohne sich selbst unmittelbar ihm entgegen zu neigen; vielmehr ist seine freie, begeistert sprechende, aufwärts gewandte Geberde die des Dichters, der doch nur der Leitung des eignen Genius folgt. Es ist in diesem Goethe etwas von der Majestät eines Vaters, der, die Schönheit des Sohnes völlig empfindend, diesen der Welt hingiebt, — in diesem Schiller die ganze schöne Begeisterung der ihrer Aufgabe bewussten Jugend, die, solcher Hut gewiss, ihr Werk mit doppelt freudiger Kraft beginnt. Die Hand, welche Goethe hinter der Schulter des Freundes erhebt, hält einen vollen Lorbeerkranz; man weiss nicht bestimmt, ob es seine Absicht war, das Haupt des Freundes damit zu schmücken, und ob es vielleicht nur die Theilnahme unmittelbar an dem Schaffen des Freundes war, was ihn unbewusst zögern liess; aber man sieht nun den in seiner Linken halb erhobenen Kranz rasten zwischen beiden Dichterhäuptern, denen beiden er gebührt.

So viel mir bekannt, ist über die Ausführung dieser Skizze noch nichts bestimmt. Ich würde es für ein National-Unternehmen, — schön, wie nur eins und schöner als viele, — halten, wenn der Meisterhand, die diesen Entwurf geschaffen, bald die Gelegenheit zur Ausführung bereitet würde. Alle, die den deutschen Namen tragen, drinnen im Vaterlande und draussen in andern Ländern und Welttheilen, sollten dazu beitragen, und ich glaube, dass die Begeisterung für Goethe und Schiller noch frisch genug ist, um auf reichliches Zusammenströmen der erforderlichen Mittel rechnen zu können. Gewöhnlich lässt man Denkmäler der Art in Erz giessen; meines Bedünkens aber handelte es sich hier um ein Werk, wo das Material des Marmors, in seinem idealeren Hauche, in seiner Fähigkeit zur höchstgesteigerten Vollendung, noch ungleich mehr an seinem Platze wäre. Die grössere Kostbarkeit des Marmors und der Marmorarbeit dürfte hiegegen eben auch kein Hinderniss sein; ich würde auch in diesem Bezuge auf die Verehrung gegen Goethe und Schiller, die füglich so weit gehen wird, als Deutsche wohnen, rechnen.

Ueber den Ort der Aufstellung eines solchen Denkmales endlich könnte meines Erachtens kein Zweifel sein. **Weimar** hat den unvergänglichen Ruhm, dass dort die Pflege der deutschen Dichtkunst die gesegnetste Stätte fand, dort die Grössten lebten und schufen, dort Goethe und Schiller zum gemeinsamen Wirken sich vereinten. In Weimar muss dies schöne Doppelstandbild errichtet werden, und der Platz dazu und die würdige bauliche Ausstattung dieses Nationalheiligthumes — denn als ein solches müsste das Denkmal von vornherein gefasst und behandelt werden — würde sich dort auch ohne Zweifel finden. Weimars Beruf aber dürfte es darum zugleich sein, mit den, zur Ausführung eines solchen National-Unternehmens erforderlichen Schritten voranzugehen: — möchten diese Zeilen dazu eine Anregung geben! **F. Kugler.**

Zeitung.

Berlin, im Nov. Folgende Bekanntmachung ist erschienen: Kunst-Ausstellung 1852.

„Die Königl. Akademie der Künste bringt hierdurch zur öffentlichen Kenntniss, dass in Gemässheit der Allerhöchsten Cabinets-Ordre vom 18. December 1849 die Ausstellung von Werken lebender Künstler im Königl. Akademie-Gebäude hierselbst am 1. September 1852 eröffnet und am 31. Oktober geschlossen werden wird. Indem die Akademie die Bekanntmachung des speciellen Programms dieser Ausstellung sich vorbehält, macht sie die geehrten Aussteller schon jetzt darauf aufmerksam, dass 1. die Einsendung der für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke vor deren Eröffnung um so nothwendiger ist, da der Bericht der Akademie über die den Ausstellern vorzüglicher Kunstwerke zu verleihenden goldenen Medaillen bereits in den ersten Wochen der Ausstellung erstattet werden muss; 2. dass die in diese Ausstellung aufzunehmenden Kunstwerke, auch wenn dieselben durch Vermittelung von Commissionairen oder Kunsthandlungen, oder aus dem Lager der letzteren an die Akademie abgeliefert werden, mit einem schriftlichen Attest der Künstler selbst versehen sein müssen, dass dieselben für diese Ausstellung bestimmt sind. Berlin, den 27. Oktober 1851. Direktorium und Senat der Königl. Akademie der Künste. Prof. Herbig, Vice-Direktor."

Danzig. Das berühmte, in der hiesigen Marienkirche befindliche grosse Altargemälde, welches auf dem Mittelbilde das jüngste Gericht, auf den Innenbildern der Flügel Paradies und Hölle darstellt und bekanntlich eins der Hauptwerke der Eyck'schen Schule ausmacht, war in neuerer Zeit schadhaft geworden; mehrere Risse, beginnende Abblätterung von Farbe, Flecken in derselben liessen Besorgnisse für die Erhaltung dieses seltnen Kunstschatzes entstehen. Es wurden daher Einleitungen zur Restauration desselben getroffen und diese im Sommer d. J. durch Hrn. **Xeller** aus Berlin ausgeführt. Beim Beginn der Restauration ergab sich sofort, dass das Werk mehr noch, als durch äussere Verletzungen, durch ungeschickte Uebermalungen beeinträchtigt war, die man in früherer Zeit zur Verdeckung von Schäden hinzuzufügen für gut befunden hatte. Diese Uebermalungen wurden zunächst herabgenommen und dann alles zur Restauration Erforderliche durch Hrn. Xeller's Meisterhand mit ebenso grosser Discretion, wie mit unermüdlicher Sorgfalt zur Ausführung gebracht; der Art, dass jetzt nicht nur die Erhaltung des Werkes wieder auf eine längere Zeitdauer hin völlig gesichert erscheint, sondern zugleich die ursprüngliche Schönheit

und die ganze Behandlungsweise desselben uns nunmehr um Vieles klarer gegenübersteht, als es seither der Fall war.

Leipzig, Ende Oct. Vor Kurzem hat hier der Verkauf der berühmten Otto'schen Kupferstichsammlung durch das Rudolph Weigel'sche Kunstauctionsinstitut stattgefunden. So sehr es auch zu beklagen ist, dass unserer Stadt dieses alte und schöne Besitzthum entzogen wird, so gewährte es andrerseits Freude, zu sehen, dass es an intelligenten Sammlern nicht fehlte, welche eine solche Gelegenheit wahrnehmend ihre Mappen daraus bereicherten. Der streng wissenschaftlich geordnete Katalog wird noch in spätern Zeiten sachkundiges Zeugniss von dem gewichtigen Inhalte dieser Sammlung ablegen, und indem er gleich den übrigen zahlreichen Katalogen der durch dieses Auctionsinstitut versteigerten Sammlungen dem wahren Kunstfreunde durch Zuverlässigkeit seiner Angaben werthvoll bleiben wird, kann zugleich das überaus günstige Resultat der Versteigerung der Otto'schen Sammlung wesentlich mit der Anfertigung eines solchen Kataloges zugeschrieben werden. Aus der uns vorliegenden Preisliste entnehmen wir, dass aus dieser ersten Abtheilung, die deutsche und englische Schule enthaltend (mit Ausschluss der Werke von Schmidt, Dietrich und Chodowiecki, welche laut Angabe im Katalog der zeitherige Besitzer für sich zurückbehalten hat), nahe an Fünftausend Thaler für den Verkäufer gelöst wurden. So sehr auch das Ausland bei der Versteigerung zu concurriren schien, so sind doch viele der Hauptblätter in Sachsen verblieben und warme Kunstfreunde in Leipzig erwarben gar manches schöne Blatt für ihre Sammlungen. Es würde uns zu weit führen, wollten wir alles das Schöne aufführen, für welches hohe Preise gefallen sind, zumal die Sammler aus den bei den Leipziger Kunstauctionen üblichen gedruckten Preislisten vollständige Kenntniss davon empfangen, und beschränken wir uns daher hier nur auf folgende Mittheilungen. Die vier Blätter vom alten Meister E. S. 1466 wurden mit 355 Thlr. bezahlt. M. Schongauer's Kreuztragung galt 55 Thlr., desselben Jacob von Compostella 100 Thlr.; Zahinger's Ball 20 Thlr. 25 Ngr., dessen Turnier 15 Thlr.; Dürer's Madonna mit dem Stirnband 27 Thlr. 20 Ngr., dessen Spaziergänger 24 Thlr. 29 Ngr.; Burgkmair's Kaiser Max I., Holzschnitt im Helldunkel, 42 Thlr. 15 Ngr.; Holbein's 21 Bl. Probedrücke des Todtentanzes 40 Thlr.; Aldegrever's Mönch und Nonne 24 Thlr. 5 Ngr.; Ludwig von Siegen's Portrait von Amalie Elisabeth v. Hessen 30 Thlr. 12 Ngr.; Roos' schlafender Hirt 60 Thlr. 15 Ngr.; Elstrake's Portrait Jacob's und Anna's von England 90 Thlr.; Woollott's Fishery 75 Thlr. — Eingezogenen Erkundigungen zufolge wird die zweite Abtheilung, die italienische und französische Schule, im Januar oder Februar k. J. zur Versteigerung kommen, welcher später die dritte Abtheilung, die vereinigte niederländische Schule, als Schluss folgen soll. Beide sind gewiss nicht minder reich an vorzüglichen und trefflichen Blättern, als die erste Abtheilung.

W. **Amsterdam**, im Oct. Durch einen kgl. Beschluss vom 26. d. M. wurde auf den Antrag des Ministers des Innern das königl. niederländische Institut für Wissenschaften, Literatur und schöne Künste mit dem 31. Dec. 1851 aufgehoben und sind die Mitglieder, Ehrenmitglieder, Correspondenten mit einem Dank für die dem Lande in ihrer Stellung bewiesenen Dienste ehrenvoll entlassen. Es ist dafür eine königl. Akademie der Wissenschaften mit einer jährlichen Subsidie von 6000 Fl. aus der Landeskasse errichtet worden, deren Zweck in Beförderung der Mathematik und Naturwissenschaft in ihrem ganzen Umfange besteht.

Das nunmehr aufgehobene königl. niederl. Institut wurde vor ungefähr 40 Jahren durch den damaligen König Louis Bonaparte nach dem Vorbilde des französischen ins Leben gerufen; die zuerst dafür ausgesetzt gewesene Landessubsidie von etwa 16,000 Fl. war nach und nach durch missliche Umstände erst auf 12,000, dann bei der belgischen Revolution auf 8000 und zuletzt gar bis auf 4000 Fl. vermindert worden, so dass, wie ich Ihnen bereits im vorigen Jahre meldete, der König aus seiner Privatkasse einen bedeutenden Zuschuss leistete und so dem Institut noch für ein Paar Jahre das Leben fristete. Das Institut, welches sich bereits vor längerer Zeit in einem Manifest an den Minister des Innern Thorbecke wandte, wartete bislang auf einen Bescheid, der denn nun endlich mit Auflösung der ganzen Anstalt erfolgt ist. Die Meinung, welche man hier im Lande über das Institut hegte, dürfte sich im Ganzen in folgendem Ausspruch einer der holländischen Zeitungen resümiren: „Wir müssen gestehen, dass das königl. Institut, namentlich was die eigentlich nationalen Klassen für niederländische Sprache, Literatur, Geschichte und schöne Künste betrifft, nicht war, was es sein konnte und hätte sein müssen! Da wurde wenig gearbeitet — die herausgekommene Rechtfertigung bestätigt es — und man kennt die Ueberzeugung einiger Mitglieder, „dass der Fauteuil kein Sporn zu neuer Anstrengung, wohl aber ein Lohn für bewiesene Dienste sei". Wurden dem Könige neue Mitglieder vorgestellt, so war in der Regel Nepotismus, aristokratischer Hochmuth, Intoleranz oder gar blos materieller Eigennutz im Spiel. Wir missbilligen in hohem Grade den Ton des letzten Institutsmanifestes an die Regierung des Königs und an seine Person. Es herrscht darin eine schlecht verborgene Bitterkeit vor, die eigentlich unter der Würde des Instituts hätte sein müssen und die den Minister des Innern, ohne ihn eigentlich zu kränken, doch beinahe zu der jetzt genommenen Maassregel zwang. Und doch betrauern wir es sehr, dass die Regierung das Institut mit seinen vier Klassen aufgelöst hat, indem sie bloss einer dieser Klassen das Fortbestehen verbürgte, — wir betrauern es, weil wir darin eine Geringschätzung der Fächer selbst sehen zu müssen glauben, die der Sorgfalt der zweiten und vierten Klasse insbesondere anvertraut waren. Die niederländische Literatur, Sprache und Kunst, die nationale Geschichte ist keiner Stütze würdig! Es möge damit gehen wie es kann, wenn nur das Materielle, wenn nur das Zifferwesen zu einer möglichst grossen Entwickelung gebracht wird! Alles für den Leib — nichts für den Geist!"

Nichtsdestoweniger dürfte die holländische Regierung wegen der Aufhebung des Instituts, dessen Nutzen kein sonderlicher war und in einem Ländchen wie Holland auch wohl kein sonderlicher sein konnte, nicht so sehr zu tadeln sein, und es steht zu hoffen, dass sie den schönen Künsten namentlich für die Dauer in anderer Art mehr Schutz und Unterstützung angedeihen lassen wird, als es in den letzten Jahren der Fall war.

Paris, im Nov. Delacroix hat sein grosses Deckengemälde: „Apoll, der die Schlange Python tödtet", für den Plafond der Apollo-Galerie im Louvre, vollendet. Es wird allgemein für eine seiner besten Arbeiten gehalten. (B. N.)

Kunstvereine.

Auszug aus dem Bericht des Kunstvereins für das Königreich **Hannover** vom 1. Mai 1850 bis dahin 1851.

Bei der Vorlegung des Rechenschafts-Berichts für das Jahr 1850/51 kann das Comité es nicht unterlassen, es auszusprechen, wie sehr die erfreulichen Resultate der Wirksamkeit des Vereins in diesem Jahre ihre kühnsten Erwartungen übertroffen haben. Die Anzahl der Mitglieder

des Vereins hat bedeutend zugenommen, die Ausstellung zeigte eine grosse Anzahl ausgezeichneter und trefflicher Kunstwerke and der Verkauf erreichte eine seltene Höhe.

Die Abrechnung des verflossenen Jahres schlossen wir mit 1561 Actien, davon sind gekündigt 77, bleiben 1484 Actien; zugekommen sind für das Jahr 1850/51: 403, daher Bestand für dieses Rechnungsjahr 1887 Actien. — Dieses ist eine Zahl, deren Höhe seit dem Bestehen des Vereins nur von der des Jahres 1836/37 übertroffen wird.

Durch die hohe zu ehrfurchtsvollem Danke verpflichtende Gnade des Königs, unseres erhabenen Protectors, war es gestattet, in einigen Sälen des neuen Theatergebäudes in diesem Jahre die Ausstellung zu veranstalten. Diese Säle, welche sich durch Räumlichkeit und Licht für eine solche Benutzung auszeichnen, erlaubten eine zweckmässige und vortheilhafte Aufstellung der Kunstwerke und machten es möglich, dem grössten Theil derselben einen passenden Platz geben zu können. Vom Publikum wurde dies lebhaft anerkannt und ein sehr zahlreicher Besuch war davon die beweisführende Folge.

Es betrugen die Ankäufe: des Königs 2447 Thlr., des Kronprinzen und der Kronprinzessin 458 Thlr., der Privatpersonen 4746 Thlr., des Kunstvereins 3369 Thlr., daher im Ganzen 11,020 Thlr.

Als Vereinsblatt für 1850/51 wird „der Harfner und Mignon", nach Oppenheim von Jouanin in Stahl gestochen, an die Mitglieder des Vereins ausgegeben.

Die vom Vereine auf der Ausstellung angekauften Kunstwerke sind wieder in verschiedenen Städten des Königreichs ausgestellt gewesen, und haben deshalb nicht sofort nach Beendigung der Ausstellung verloost werden können.

Durch die Ausstellung und durch die zur Verloosung bestimmten Kunstwerke angeregt, ist häufig von Personen die Absicht ausgesprochen, dem Vereine beizutreten, wenn für das laufende Jahr noch eine Theilnahme stattfinden könnte. Dies war aber nach den Statuten II. §. 8 nicht gestattet. Da indessen eine Veränderung dieses Termins ohne Benachtheiligung der älteren Mitglieder wohl geschehen kann und die Zwecke des Vereins nur fördert, so ist in der General-Versammlung am 6. October 1850 beschlossen, den Schlusstermin der Anmeldungen von dem 1. Februar auf den 1. April zu verlegen.

Der vereinten Thätigkeit verschiedener Künstler und Kunstfreunde ist es gelungen, hier ein Museum für ältere und neuere Kunstwerke zu begründen und die Wege zu einer allmäligen Vergrösserung desselben zu eröffnen. Der Kronprinz und die Kronprinzessin haben durch ein sehr werthvolles und bezeichnendes Geschenk ihren hohen Schutz der entstehenden Anstalt bewiesen, und vom Ministerium ist ihre eine kräftige Unterstützung gesichert. Auch von Privatpersonen sind vielfache Geschenke eingegangen, welche mit den angekauften Kunstwerken bereits eine interessante Sammlung bilden. Da nun dieses Museum die Zwecke unseres Vereins ebenfalls fördert und ein fröhliches Gedeihen desselben nur wünschenswerth sein kann, so ist in der General-Versammlung am 9. März 1851 beschlossen, die Einnahme eines Tages der Ausstellung jährlich dem Museum zu überweisen.

Vom Schiedsgericht wurden aus der Ausstellung des Jahres 1851 gewählt und am 1. September d. J. verloos't:

1. Oelbilder. Feigumfoss in Norwegen, von A. Becker in Darmstadt, gewann die Kronprinzessin von Hannover. — Norwegische Landschaft, von A. Becker in Darmstadt, gewann Hr. Eisenbahn-Conducteur Krancke in Hannover. — Eine Kindergruppe, von F. Boser in Düsseldorf, Hr. Sanders in Hamburg. — Kleines Mädchen, mit Ziegen spielend, von J. Bottomley in Hamburg, Hr. Lohgerber C. Müller in Lüchow. — Das Innere eines Wirthshauses, von H. Carpentero in Antwerpen, Hr. Lieutenant Gotthardt in Hannover. — Der Frühling, von J. Eberhardt in München, Hr. Amtmann Meyer in Achim. — Partie am Königssee, von Hanshofer in Prag, Hr. Pastor Jordan in Helstorf. — Schneegestöber, von H. Kaufmann in Hamburg, Hr. Goldarbeiter Lohmeyer in Hannover. — Partie aus der Ramsau, von T. Kotsch in Hannover, Hr. Landbau-Inspector Mai in Hildesheim. — Waldpartie an einem Weiher, von A. Rosenthal aus Hannover in München, Hr. J. H. Joppert in Rechtenfleth. — Gebirgslandschaft, von J. Lange in München, Hr. Wasserbau-Inspector Blohm in Harburg. — Winterlandschaft, von J. G. Lange in Düsseldorf, Hr. Schatzrath Krimping in Aurich. — Ein Tyroler mit seinem Töchterchen, von G. Laves aus Hannover, Hr. Oberrevisor Wienecke in Hannover. — Ansicht von Tholen an der Schelde, von E. Linnig in Antwerpen, Hr. Gastwirth Gade in Bevensen. — Landschaft, von C. Mentzel in Hannover, Hr. Amtsassessor Gropp in Leer. — Sonntag-Morgen, von A. Niedmann aus Braunschweig, Hr. Pastor Hansmann in Hagen. — Das Heimweh der Savoyarden, von C. Pilliet in Mainz, Hr. Kaufmann Carl Roese in Hannover. — Architektur an der Mosel, von G. Pallian aus Meissen in Düsseldorf, Hr. Baron v. Steinberg auf Bodenburg. — Das Kaisergebirge im bayrischen Hochlande, von E. Schampheler in Brüssel, Hr. Poststallmeister Mallinkrodt in Eisenach. — Der glückliche Scheibenschütze, von C. Schröder in Braunschweig, Hr. Geh. Kr.-Rath v. Bodenhausen in Hannover. — Ein Hochthal in der Schweiz, von J. G. Steffan in München, der Kronprinz v. Hann. — Folge Fondens Bræn am Hardanger Fjord, von H. Steinike in Leer, Hr. Buchhändler Ehlermann aus Hannover. — Die St. Martins-Kirche in Köln, von L. Tacke in Braunschweig, Hr. Legationsrath Hanbury in Hamburg. — Stadtthor in Nordhausen, von Vermeersch in München, Hr. Ministerial-Referent Heinrichs in Hannover. — Viehstück, von Voltz in München, Hr. Gerichtsschreiber Herbst in Linden. — Singende Engel, von G. Reichmann in Hannover, Hr. Major C. Müller in Hannover. — Mutterpferd mit Fohlen auf der Flucht, von E. Scharlach in Hannover, Hr. Uhrmacher Bursch in Hannover. — Pferdestück, von W. Meyerheim in Berlin, Hr. H. Strube in Harburg. — Pferdestück, von W. Meyerheim in Berlin, Hr. Amtsassessor Salfeld in Lauenstein. — Ein heraustretender Rehbock, von W. Pfeiffer in Braunschweig, Hr. Ober-Baurath Hagemann in Hannover. — Hunde-Familie, von A. Dankworth in Celle, Hr. Amtsassessor von Schimmelmann in Wennigsen.

2. Aquarelle. Das Holstenthor in Lübeck, von C. Lariss in Hamburg, Hr. Wegbau-Inspector Scharlach in Goslar. — Nachtschwalben, von A. Girot in Hannover, Hr. Rentmeister Friday in Norden. — Die v. Soden'sche Kapelle an der Marktkirche in Hannover, von W. Kretschmer in Hannover, Hr. Finanz-Agent Simon in Hannover.

3. Sculpturen. Madonna mit dem Kinde, Marmor-Relief von H. Bandel aus Hannover, Hr. Amtmann Kramer in Bersenbrück. — Melanchton, Statuette von Gyps, von Dopmeyer aus Springe, Hr. Landbau-Conducteur Siegener in Verden.

An Kupfer- und Stahlstichen wurde ferner verloos't: Fries aus dem Nibelungenlied, nach J. Schnorr gest. von T. Langer, zwei Blatt, 9 Exemplare. — Badende Mädchen, nach C. Piloty gest. von D. J. Pound, 3 Exempl. — Die Novize, nach J. Petzl gest. von J. L. Raab, 3 Exempl. — Götz von Berlichingen vor dem Rath von Heilbronn, nach O. Gennerich gest. von A. Schultheiss, 3 Exempl. — Mutterliebe, nach C. Vogel gest. von D. J. Pound, 3 Exempl. — Othello, nach T. Hildebrand gest. von T. Knolle, 6 Exempl. — Das Blumenmädchen, nach F. Magnus gest. von A. Hoffmann, 1 Exempl. — Die Kätzchen, nach E. Meyerheim gest. von F. Grundmann, 3 Exempl. — Die Dorfkirche, gez. und rad. von J. Gensler, 1 Exempl. — Die Heirathsvermittlung, nach C. Hübner von F. Oldermann, 1 Exempl. — Die Rückkehr vom badischen landwirthschaftlichen Feste, nach Kirner gest. von Jaquemot, 1 Exempl. — Die Neapolitanerin, nach A. Riedel gest. von H. Sagert, 1 Exempl. — Das Brautpaar, nach Koltenmooser gest. von Sonnenleiter, 3 Exempl. — Antwerpen, nach E. Linnig gest. von Henwood, 3 Exempl. — Der Hirtenknabe, nach F. Voltz gest. von A. H. Payne, 3 Exempl. — Die Andacht im Gebirge, nach Ph. Voltz gest. von D. Gerlieb, 3 Exempl. — Eine Landschaft, nach C. Lessing gest. von W. v. Abbema, 30 Exempl. — Das Lied von der Glocke von Schiller, nach Nielson gest. von A. Schleich, 50 Exemplare.

Endlich Lithographieen: Rast am Brunnen, nach E. Meyerheim lithogr. von H. Mützel, 5 Exempl. — Rubens und sein Sohn, nach Rubens lithogr. von Koch, 1 Exemplar.

Die Einnahme betrug . .	7922 Thlr.	— Gr.	1 Pf.
die Ausgabe betrug . . .	7469 „	19 „	2 „
demnach baarer Kassenbestand	452 Thlr.	4 Gr.	11 Pf.

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.



Deutsches Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 48. Sonnabend, den 29. November. 1851.

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

VIII.

Aeussere Beziehungen der künstlerischen Existenz. (Schluss.)

Die Gesetzesvorschläge, auf welche die Petenten hingeführt werden, sind:

a. Es mögen die Communen verpflichtet werden, zu den oben angegebenen Diensten ein entsprechendes Orchester zu unterhalten mit dem Minimum von 250 Thlrn. jährlich für zweite, und 300 Thlrn. für erste Instrumentalisten.

b. Es möge zu den ausdrücklichen Concessionsbedingungen für Theaterpächter gehören: 1. die Benutzung des Ortsorchesters, 2. ein Uebereinkommen mit der Commune über das dem Orchester zu gebende Gehalt, 3. die Heranziehung des Orchesters zum Theaterdienst so weit zu beschränken, dass vorkommenden Falls von demselben wöchentlich eine Kirchenmusik und zwei Concertaufführungen geleistet werden können.

c. und d. betreffen die Gewährung unentgeltlichen Unterrichts durch Lehrer, die vom Staat dazu angestellt worden. —

Ausser dieser Zuschrift ausübender Musiker finden sich noch deren sechs andere, die sich mit grösster Uebereinstimmung über die Verhältnisse der praktischen Musiker bei der Ausübung ihres Geschäftes aussprechen. (Sie gehören übrigens fast sämmtlich der Provinz Sachsen an und sind daher vielleicht zunächst durch lokale Vorkommnisse veranlasst.)

Die Klagepunkte, worin Alle übereinkommen, sind:

1. dass ihr Geschäft durch sog. Nebenmusiker, d. h. durch Handwerker, Gesellen u. s. w. aller Art, ja sogar Beamte, wie der Berliner Verein versichert, welche den Musikerwerb als Nebensache und als ein gutes Taschengeld betrachten, und daher die Preise herabdrücken,

2. durch herumziehende Musikbanden, welche aller Art Musik für einen Spottpreis feil bieten, mit Concessionen eine öffentliche Bettelei treiben und auf den Gewerbschein umherhausiren,

3. endlich durch die Militärmusiker noch gar am meisten beeinträchtigt werde, indem diese ohnehin gut gestellt und hinreichend besoldet, dazu mit königlichen Instrumenten und kleidsamem Kostüm ausgerüstet, frei von Klassen- und Communalsteuer, gesichert vor jedem Mangel, den willkommenen Nebenverdienst gern um geringere Preise hinnehmen.

Da existirt nun ein Cabinetsbefehl vom 14. October 1833, welcher den Militärmusikern die Ausübung der Musik ohne Gewerbeschein in Städten und deren zweimeiligen Umkreis erlaubt. Die Aufhebung dieses Befehls wird von vielen Seiten gewünscht; während die Magdeburger Musici den etatsmässigen Chören, für welche die Bestimmung gilt, diesen Erwerb lassen und nur gegen nicht etatsmässige geschützt sein wollen. Allgemein ist der Wunsch, dass herumziehenden Banden kein Gewerbeschein mehr ertheilt werde. Gegen alle Arten von Nebenmusikern werden von mehreren Seiten Prüfungen vorgeschlagen. Am ausgebildetsten findet sich dieser Vorschlag bei den Magdeburgern, welche eine Prüfungs-Commission von 10 Mitgliedern aus den tüchtigsten Musikern von Magdeburg annehmen. Die von dieser Commission vollzogenen Qualificationsatteste hätten dann die königlichen Landräthe und Ortsbehörden zu respectiren und die rechtmässigen Besitzer alle für befähigt anzusehen, die gewerblich-praktische Kunst zu üben. Als der Prüfung bedürftig erachten sie alle jetzigen nicht gelernten Musiker in den Städten und Dörfern, so wie alle diejenigen Zöglinge von Stadtmusikern und Musiklehrern des Regierungsbezirks, welche ihren Lehrcursus beendigt haben. Sehr ansprechend wird weiter ausgeführt, wie der um die Fastenzeit zu legende Prüfungstermin zu einem jährlich wiederkehrenden Musikfeste gemacht werden könne, welches, ohne den Ernst der Sache in eine pomphafte Spielerei zu verwandeln, auf junge, empfängliche Gemüther einen bleibenden, wohlthätigen Eindruck machen könnte.

Auf alle vorstehend genannten Punkte ist indess bereits von Seiten der betreffenden höchsten Instanzen bemerkt worden: 1. dass, vom polizeilichen Standpunkte aus, die bestehenden Vorschriften der Verwaltung vollkommen genügen; 2. dass die ganze gegenwärtige Richtung der Gesetzgebung in Bezug auf freie Ausübung des Gewerbes die Einführung besonderer Beschränkungen unzulässig macht, und am wenigsten in Verhältnissen, wo Gewerbe und Kunst einander berühren; 3. dass die etwaigen Vergünstigungen, welche den Militär-Musikern zu Theil werden, durch strenge Verpflichtungen aufgehoben würden und dass, um ihnen keinen ausschliesslichen Vortheil

zu gewähren, sie höchstens nur zu veranlassen sein würden, in allen Fällen, in denen sie gewerbliche Musik treiben, die übliche Gewerbesteuer zu zahlen. —

Dieselben Gesichtspunkte ergeben sich bei Betrachtung des Instituts der Stadtmusici, das unter den früheren Lebensverhältnissen bekanntlich von so bedeutender Einwirkung auf die Musik gewesen ist und dessen Wiederherstellung daher von verschiedenen Seiten, von der Leipziger Commission, von den Musikern in Magdeburg u. A. m., gewünscht wird. Man macht darauf aufmerksam, dass dasselbe gebildete Zöglinge für die Kapellen, Musikchöre etc. grosser Städte liefere, dass es beitrage zur Bildung des Geschmacks in der Musik und dem Pfuscherwesen hemmend entgegentrete. Heutiges Tages freilich werde mehr als ehedem verlangt. Daher solle jetzt der Stadtmusikus, unter Aufsicht einer musikalischen Behörde stehend, ein städtischer Beamter sein, der ein Personal von ½ Gehülfen und ¾ Lehrlingen zu halten verpflichtet sei. Er soll durch die Commune aus den von einer Prüfungs-Commission vorgeschlagenen Kandidaten gewählt werden und es müsse dabei nicht so sehr auf Virtuosität als vielmehr auf Lehrfähigkeit gesehen werden. Ein ihm überwiesener Bezirk zur Ausübung seines Berufs würde ihn hinlänglich vor Nahrungssorgen schützen. Waisen oder Kinder sehr armer Eltern müssten vorkommenden Falls gratis unterrichtet und von der Commune in Kleidung erhalten werden.

Es ist auch hiergegen bemerkt worden, dass diese Vorschläge, sofern sie exclusive Berechtigungen in Anspruch nehmen, mit der heutigen freieren Gewerbegesetzgebung im Widerspruch stehen.

Schliesslich mag hier noch ein besonderer, von dem Hrn. Kunsthändler Lepke vorgelegter Plan zum Gemäldevertrieb, dessen Hauptbestimmungen im Folgenden bestehen, angeführt werden.

Ein Kapital von 10,000 Thlrn. werde ausgesetzt. Davon erhält jeder Künstler die Hälfte des Verkaufspreises für sein Gemälde, das von einer dazu ernannten, wöchentlich sitzenden Commission nicht allzu untergeordnet gefunden ist. Dann wird es in eine permanente Ausstellung gethan, wo es entweder verkauft, also wieder eingelöst, oder mit dem Rest verloost wird. — Vielleicht sei hier eine Verbindung mit Nord-Amerika möglich und nützlich, weil viele Nord-Amerikaner Gemäldekäufer sind. Die Verwaltungskosten sollen durch kleine Abzüge von der Einnahme gedeckt werden. (Fortsetzung folgt.)

Die Gemälde des Martin de Vos in der Schlosskirche zu Celle.

Von **Adolf Wichmann**, Historienmaler.

Unter den Denkmälern der Kunst im Königreiche Hannover nimmt die kleine Kirche des alten Schlosses zu Celle einen nicht unbedeutenden Rang ein; sie ist bisher wenig beachtet worden und verdient wohl eine umständlichere Erwähnung. — Das Schloss, selbst nicht gross, aber ausnehmend schön und einzig in seiner Art, ist seinem grössten Theile nach im italienischen Styl von dem Maestro Giacomo Bologneso um 1680 gebaut, und nur der östliche ältere Theil, in welchem sich die Capelle befindet, stammt aus der letzten Epoche der sogenannten gothischen oder deutschen Baukunst.

Die kleine, aber ganz eigenthümlich schöne Capelle erhielt ihre jetzige Gestalt unter Herzog Wilhelm junior, dem Sohne Ernst's des Bekenners, welcher zu ihrer baulichen und malerischen Ausschmückung tüchtige Meister auswählte. Ganz unbekannt aber waren bisher ihre Namen, und so viel auch einzelne Kenner (noch vor einem Jahre Director Waagen aus Berlin) hin und her sannen, war es nicht möglich, den rechten Meister zu finden. Da entdeckte in diesem Frühjahr ein hiesiger Kunstfreund, Herr Schultz, auf dem Vordergrunde des Altarbildes unter einer sehr gross gemalten Jahreszahl „Anno 1569" kleinere übermalte Buchstaben, schwach hervorschimmernd.

Ich überzeugte mich ebenfalls davon und erhielt vom Königlichen Hofmarschall-Amte Erlaubniss, die obere Malerei abzunehmen, welches mir so weit gelang, dass folgende Buchstaben zum Vorschein kamen:

F. MERTHEN DE VOS ANTVERPYENCIS. ANNO 1569.

Voller Freude über das Gefundene, schlug ich in einigen Kunstgeschichten nach und fand, dass den Werken des Martin de Vos im Allgemeinen dieselben Eigenschaften beigelegt werden, welche diese Bilder auszeichnen, und dass die Zeit seiner Rückkehr aus Italien nach Antwerpen 1559 sehr wohl mit der auf diesem Bilde angegebenen Zeit stimme. Es ist demnach kein Grund vorhanden, obige Inschrift zu bezweifeln, und die Kunstwelt mag sich freuen, ein treffliches Gemälde, ja wahrscheinlich eine ganze Reihe trefflicher Gemälde von einem seiner Zeit sehr geschätzten und bis auf den heutigen Tag rühmlich bekannten Maler gut erhalten zu wissen.

Indem ich nun zu der Beschreibung der einzelnen Bilder übergehe, mache ich den geneigten Leser noch aufmerksam, wie diese Folge von Bildern in ihrem Gedankenzusammenhange, und mit den dazu gehörigen Unterschriften, auch als Zeugniss der damaligen theologischen, protestantischen Bildung und des in Celle am herzoglichen Hofe sich lebendig regenden ernsten kirchlichen Strebens Bedeutung habe; und bemerke ferner, wie diese Capelle unter den wenigen Beispielen ältester lutherischer Kirchen-Malerei das bedeutendste sei und beweise, dass auch die protestantische Kirche schon in ihren Anfängen im Gebiete der Kunst selbständig schaffend aufgetreten sei.

Wenden wir uns zuerst zu dem Bilde des Herzogs, auf der linken Seite des Altars, auf dessen Willen diese Capelle so herrlich und verständig ausgeschmückt wurde; der hohe Herr ist in betender Stellung dargestellt, auf den Knieen liegend, ein ehrliches, kindlich gläubiges Gesicht und wendet den stillen zuversichtlichen Blick auf den gekreuzigten Heiland im grossen Altarbilde. Auf der anderen Seite, in ganz gleicher Stellung seine Gemahlin Dorothee, Tochter des Königs Christian III. von Dänemark. Beide Bilder rühren offenbar von einem deutschen Maler her, sind sehr treu und gewissenhaft ausgeführt und gehören unstreitig zu den besten Bildnissen, die die deutsche Kunst in jener Epoche aufzuweisen hat.

Zu diesen beiden kindlichen deutschen Bildern bilden alle übrigen der Capelle einen gewaltigen Gegensatz; da tritt uns eine ganz durchgebildete Kunst mit grosser Wissenschaft vollendeter Technik und Virtuosität entgegen, welche aus der van Eyk'schen Schule hervorgegangen, seit mehr denn 100 Jahren gereift, schon im Martin de Vos, der noch römische und venetianische Elemente in sich aufgenommen hatte, zu einer erstaunlichen Höhe gediehen war. — Es ist dieselbe belgische Kunst, welche auch heutzutage, nach den Umständen modificirt, wieder eine hohe Stufe der Ausbildung erlangt hat und in ihrem eigenthümlich nationalen Character zwischen Deutschen und Franzosen eine wohlthuende Mitte behauptet. Doch ist bei diesen Bildern die Einwirkung der italienischen Kunst, welche den modernen belgischen Malern fast ganz abgeht, sehr auffallend und ist mit Ursache, dass diese Bilder eine weit umfassendere künstlerische Durchbildung beurkunden, welche den meisten neueren, naturalistischen Belgiern mehr oder weniger fehlt.

Ueber dem Altar befindet sich das grösste und reichste

Gemälde, die Kreuzigung, in allen Fällen für den Altar einer christlichen Kirche der passendste Gegenstand. — Ich erwähne hier auch die unter dem Bilde angebrachte Stelle der Schrift:

„Christus hat unsere Sünde selbs geopfert an seinem Leibe uf dem Holtze, uf dass wir der Sünden abgestorben sein und der Gerechtigkeit leben.“

und oben darüber:

„Christus hat uns erlöset von dem Fluche des Gesetzes da er ward ein Fluch für uns.“

Die schöne lebensvolle Composition erinnert in der Hauptanordnung an ältere Vorbilder, während in der Ausführung das rein malerische Element überwiegt, wie es sich auch von einem Antwerpener Maler, der mit an den Bildern des Tintoretto geholfen hatte, kaum anders erwarten lässt.

Christus am Kreuz, in der Mitte des Bildes, ist einfach und ergreifend gedacht und die beiden Schächer rechts und links sind scharf und gross charakterisirt; im Vordergrunde die ohnmächtige Maria, von ihren Freundinnen und dem Johannes umgeben; am Stamme des Kreuzes Magdalena, niedergekniet, noch eitel und reich gekleidet; sie scheint zum ersten Male von Reue und Schmerz ergriffen. — Sehr gelungen ist die Gruppe der Kriegsknechte, welche sich um den Mantel des Heilandes zanken, und interessant das in der Ferne heimkehrende Volk, unter dem die geistlichen und weltlichen Obern zu Ross bemerkbar; — sehr schön schliesst im Hintergrunde die Stadt Jerusalem das Bild, und in der Luft links ist die hereinbrechende Finsterniss glücklich und malerisch angedeutet.

Alles ist mit bewundernswerther Leichtigkeit behandelt, und zeigt den gewandten Techniker, von dem seine Zeitgenossen rühmen, dass er in gleicher Zeit so viel wie 14 andere Meister beschafft habe. Die Farbe ist klar, hell und frisch, auf Kreidegrund wie aus dem Pinsel geflossen, doch im Eindruck des Ganzen oft ohne Harmonie, was ich einer neueren Restauration und dabei angewandten zu bunten Lasuren zuschreiben muss. —

Die Zeichnung ist entschieden manirirt, die Verhältnisse der menschlichen Figur fast immer zu lang und die Extremitäten zu klein. Die Gewandung ist flüchtig und nicht immer verständig durchgeführt. — Der Ausdruck der Köpfe und Bewegungen der Hände lebendig, doch nicht immer innig empfunden.

Die Aussenseiten der Altarflügel sind wohl ohne Zweifel ebenfalls Werke des Vos. — Auf dem linken sehen wir den Engel der Maria die himmlische Botschaft bringen; die Darstellung ist einfach gehalten und erinnert an die oft wiederholte van Eyksche Composition dieses Gegenstandes. Der rechte Flügel zeigt uns die Geburt Christi. Hier ist die Maria besonders schön, innig und würdig gedacht und ebenso trefflich vollendet; — Engel und Hirten beten das Kind an, und zeichnen sich durch schöne im Halbdunkel gemalte Köpfe aus. Im Hintergrunde sind prächtige Ruinen angebracht, welche an das Colosseum und die römischen Triumpfbögen erinnern.

Wenden wir uns nun vom Altare zu den ihm zunächst befindlichen Bildern, welche — wohl zu beachten — auf die vor dem Altar zu begehenden kirchlichen Functionen, auf die beiden Sacramente und ihre Einsetzung hinweisen, so finden wir im Stuhle zur Rechten, die Taufe [1]) Christi im Jordan, an dem zur Linken das Abendmahl abgebildet. Letzteres Gemälde gehört zu den besten der Kirche, ist vortrefflich erhalten, freilich nur klein, aber äusserst geistreich gemacht, lebendig und charakteristisch componirt und in Farbe von seltener Kraft und Schönheit, vor der sich Paul Veronese selbst nicht geschämt haben würde.

1) Bei der Taufe sind Jesaia 61, 1. und Johannes 1, 33. angeführt

Darüber sehen wir ebenfalls trefflich gemalt das alttestamentliche Vorbild des Heilandes, die eherne Schlange im Lager der Israeliten [1]). —

In dem darauf folgenden Stuhle bezeichnen mehrere kleinere, sehr zierlich gemalte Bilder den Eintritt der Sünde in die Welt und die darauf folgende Vertreibung aus dem Paradiese; 4 kleinere, in der Ausführung schwache, welche sich an der Aussenseite befinden, weisen bedeutsam auf die von Christo in seiner Kirche gewirkte und immerfort zu Recht bestehende Sünden-Vergebung hin.

1. Nathan und David mit der Unterschrift. Nathan spricht zu David: „Der Herr hat deine Sünde weggenommen“.

2. Christus spricht zu Maria Magdalena: „Dir seint deine Sünden vergeben“.

3. Christus spricht zu seinen Jüngern: „Welchen Ihr die Sünden erlasset, denen sind sie erlassen, und welchen Ihr die Sünden behaltet, denen sind sie behalten“

4. Petrus spricht zu dem Hauptmann Cornelius: „Von Christo zeugen alle Propheten, dass durch seinen Namen alle, die an ihn glauben, Vergebung der Sünden empfahen sollen.“

Im folgenden Stuhle ein grösseres Bild: wie Christus die Kinder herzt und segnet; eine liebliche Darstellung, schön angeordnet, voll schöner Motive, ausdrucksvoller Köpfe und brillant gemalt. Hier ist der Hintergrund besonders schön und bekundet den Mart. d. Vos, welcher auf den Bildern des Tintoretto so schöne landschaftliche und architektonische Hintergründe anbrachte. Dazu folgende Bibelstellen:

„Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn solcher ist das Reich Gottes.“

„Wer nicht das Reich Gottes empfahet als ein Kindlein, der wird nicht hineinkommen.“

„Sehet zu, dass ihr niemand von den Kleinen verachtet, denn ich sage Euch, ihre Engel sehen alle Zeit das Angesicht meines Vaters im Himmel.“

Oben darüber im Halbrund ein allerliebstes Bild, welches den Herzog Wilhelm junior von seinen Kindern umgeben darstellt, denen er ernst aus der Bibel vorredet. Die Kinder, 10 an der Zahl, von jeder Grösse, in verschiedenen andächtigen Stellungen, das jüngste noch im Kinderstuhl, sind gar hübsch anzusehen und hören dem ernsten Vater andächtig zu; — welch ein schönes Bild aus schöner Zeit! — Wohl werth mit besonderer Sorgfalt in Kupfer oder Steindruck vervielfältigt und weit und breit bekannt zu werden — — besonders bei uns Hanneveranern, denen es einen rührenden Zug aus der Geschichte unseres Fürstenhauses aufbewahrt hat! — Dazu gehört noch die Inschrift: die ich Dir heute gebiete, sollt Du zu Herzen nehmen und sollt sie deinen Kindern schärpfen.

Diese Darstellung gleicht in der Malerei ganz den übrigen Bildern und macht deshalb wahrscheinlich, dass Martin de Vos selbst nach Celle gekommen und dort diese Werke gemalt habe. — Es ist zu vermuthen, dass Herzog Wilhelm, vielleicht vom Tintoretto berathen, den Vos in Italien, in Venedig kennen gelernt und ihn dort für seine Kirche engagirt habe. — Es müssen ausserdem Baumeister und Maler, auch ausländische, wahrscheinlich italienische Bildhauer damals in Celle gearbeitet haben, wie die vielen Sculpturen dieser Capelle, aber noch

1) Als Unterschrift die Bibelstelle Johannes 3, 14—15.: „Und wie Moses in der Wüste eine Schlange erhöhet hat, also muss des Menschen Sohn erhöhet werden, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben“, und 1 Corinther 10.: „Lasst uns aber auch Christum nicht versuchen, wie etliche von jenen ihn versuchten, und wurden von den Schlangen umgebracht.“

mehr die ganze reiche Ausschmückung der Stadtkirche beweisen. —

Die Bilder an der Aussenseite dieses Stuhls sind zwar gut und vielleicht von Martin entworfen, aber von schwächerer Hand vollendet. Sie enthalten abermals auf das Hauptbild, die Kindersegnung, bezügliche Stellen. 1) Hanna nahm ihren Sohn nachdem sie ihn entwehnet mit sich hinauf, brachte ihn in das Haus des Herrn zu Siloh. 2) Da die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz Mosis kamen, brachte sie das Kind Jesum gen Jerusalem. 3) Christus lehrt im Tempel als Kind. 4) Christus nahm ein Kind zu sich und stellt es mitten unter seine Jünger und spricht: Wahrlich Wahrlich ich sage euch, Wer ein solch Kind afnimpt in meinem Namen, der nimpt mich auf.

(Schluss folgt.)

Kunstliteratur.

Die Baukunst in Deutschland in der Zeit vom Jahr 900 bis zum Jahr 1600 n. Chr. (Feudalzeit des Mittelalters.) Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von Franz Mertens. Berlin, Verlag des Verfassers. 1851.

Der Name des Hrn. F. Mertens wird denen unter uns, welche sich in den letzten beiden Jahrzehnten mit der Baugeschichte des Mittelalters beschäftigt haben, nicht unbekannt geblieben sein. Man hörte zeitig, dass er diesem Studium seine ganze Kraft, sein ganzes Interesse gewidmet habe; man erwartete von seinen gründlichen und unermüdlichen Forschungen die wichtigsten Aufschlüsse über diese schwierige Disciplin. Doch waren bisher nur vereinzelte Mittheilungen von ihm in die Oeffentlichkeit gelangt; nach mancher vergeblich genährten Hoffnung hatte man sich mit dem Gedanken, dass man auch ohne seine Anleitung sich in den weiten Räumen jener Disciplin thunlichst werde einrichten müssen, schon einigermaassen vertraut gemacht. Diese Voraussetzung ist aber eine voreilige gewesen; wenigstens liegen uns jetzt, unter dem in der Ueberschrift angeführten Titel, die Anfänge der von ihm in Aussicht gestellten grossen Publikationen in der That vor.

Es sind Bruchstücke eines grösseren Unternehmens, welches letztere, dem Prospectus zufolge, den Titel führen wird: „Die Baukunst des Mittelalters vom Jahr 250 bis zum Jahr 1550 n. Chr.[1]) Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von F. M. (21 Tafeln. Cartographische Darstellungen mit farbiger Schrift. Format $15\frac{1}{2}$ und $23\frac{1}{4}$ Zoll. 18 Bogen Text. Lex. 8.).“ Diese Tafeln werden aus zwei verschiedenen Abtheilungen bestehen, aus 14 „Schrift-Tafeln“, auf welchen die Gebäude der verschiedenen Länder, provinzenweise zusammengeordnet, in ihrer historischen Folge verzeichnet sind, und aus 7 „Zeichen-Tafeln“, deren eigenthümliche Einzeltitel der Prospectus angiebt. Der unter dem Titel der „Baukunst in Deutschland“ erschienene Einzel-Abschnitt enthält 4 Schrifttafeln (die letzte davon eine „Halb-Tafel“) und an Text: das „Vorwort“ für diesen Abschnitt ($\frac{1}{2}$ Bogen), — zwei für das Gesammt-Unternehmen bestimmte Abschnitte, zur „Einleitung in die Baukunst des Mittelalters“ und „die technische Einrichtung der Tafeln zur Darstellung der Geschichte der Baukunst“ betreffend ($1\frac{1}{2}$ Bogen, Seite 1 bis 23), — sodann die eigentliche Erläuterung zu den vier auf Deutschland bezüglichen Tafeln (2 Bogen, Seite 113 bis 144, — welche unvermittelt eintretende höhere Seitenzahl sich dadurch erklärt, dass dies ein aus dem bezüglichen Gesammttexte herausgenommenes Fragment ist.)

Jenes Gesammt-Unternehmen stellt aber, was ebenfalls voraus bemerkt werden muss, wiederum nur den Anfang der von dem Verf. beabsichtigten Publikationen dar. Er will hiemit vorerst nur „ein geographisch-chronologisches Verzeichniss sämmtlicher Bauwerke des Mittelalters“ geben. Es sollen in weiterer Folge erscheinen: 1. eine „Baugeschichte des Mittelalters“ (etwa 33 Kapitel auf etwa ebensoviel Druckbogen); 2. eine „Auswahl der Denkmäler“ (in Abbildungen); 3. eine „Chronologie der Baukunst des Mittelalters“. „Es werden hierin (so sagt der Verf.) die Zeitstellungen der einzelnen Gebäude des Mittelalters im Einzelnen nach den herbeigezogenen Stellen der Chroniken und Urkunden erläutert. Das ist der Beweis für diese Sachen oder die Begründung der Chronologie der Bauwerke des Mittelalters“; endlich 4. ein „Lexicon der Baugeschichte des Mittelalters“.

Für jetzt haben wir es indess nicht mit diesen angekündigten grossen Werken, sondern mit dem vorliegenden Einzel-Abschnitt zu thun. Wir wenden uns zu dessen Betrachtung.

Tabellarische Uebersichten, wie die vier „Schrifttafeln“ zur deutschen Baugeschichte, — falls sich in ihrer Zusammenstellung überhaupt nur ein etwas näher eingehendes Verständniss und Urtheil kund giebt, — sind überall geeignet, unser lebhaftes Interesse in Anspruch zu nehmen. Das Gesammtbild, welches wir uns von den betreffenden Entwickelungsverhältnissen zu machen im Stande waren, erhält durch dergleichen Arbeiten insgemein ein frischeres Gepräge; das Verhältniss der Einzelheiten zum Ganzen berührt uns bei deren Anschauung ungleich schärfer; auch die etwanige Opposition gegen das bei diesen Zusammenstellungen befolgte Princip giebt uns unter Umständen gute Gelegenheit, unsre eigne Auffassung der Dinge mit strengerer Kritik zu prüfen und genauer zuzusehen, wo sie mangelhaft, wo vielleicht aber auch nicht unbegründet ist.

Dass wir es bei dem Verfasser dieser Tabellen mit einem Manne zu thun haben, der in Mitten der Wissenschaft der mittelalterlichen Baugeschichte steht, ergiebt, auch wenn wir es nicht schon gewusst hätten, der erste Blick; die Anordnung lässt durchweg eine entschiedene und umfassende Erwägung der betreffenden Verhältnisse erkennen; die Fülle der Einzelnamen deutet auf eine Detailkenntniss, die nur Wenigen beschieden sein möchte[1]). Die allgemeine Disposition der Tabellen ist sehr verständig und sinnreich. Die provinzielle und lokale Gruppirung der Denkmäler ist in der Richtung von oben nach unten durchgeführt. Die Hauptabtheilungen in dieser Beziehung sind: die baltischen Länder nebst Skandinavien, die Rheinlande, Inner-Deutschland (Westphalen, Nieder- und Ober-Sachsen, Franken, Schwaben, Bayern) und die österreichischen Lande; wie diese Hauptabtheilungen, so laufen auch die Unterabtheilungen gleichmässig durch und kehren nicht minder die bedeutendsten Lokalitäten in bestimmter räumlicher Richtung wieder. Die Gruppirung nach den Zeiten ist in den von rechts nach links laufenden Abschnitten der Tafel enthalten. Die einzelnen Monumente sind solchergestalt an der betreffenden Stelle verzeichnet, die Hauptkirchen stets einfach mit dem Namen des Ortes, dem sie angehören, (je nach den Umständen zugleich mit Hinzufügung des betreffenden Gebäudetheiles, Chor, Schiff u. drgl.), andre Gebäude mit andrer Be-

1) Der Prospectus, welcher die Jahrzahl 1550 als Schlussbezeichnung des Gesammt-Unternehmens enthält, steht auf der Innenseite des Deckelblattes, auf dessen äusserer Seite als Schlussbezeichnung des Einzel-Abschnittes die Jahrzahl 1600 angegeben ist.

1) Der Verfasser selbst giebt die Zahl der auf seinen sämmtlichen Tafeln verzeichneten Bauwerke zu 6600 an.

zeichnung. Die im früheren Mittelalter untergegangenen Gebäude sind mit rother Farbe, die noch vorhandenen mit schwarzer geschrieben; die Gebäude romanischen Styles mit lateinischer, die gothischen mit gothischer Schrift, wobei der Uebergangsstyl und die verschiedenen Modificationen desselben durch entsprechende Uebergänge zwischen lateinischer und gothischer Schrift versinnbildlicht sind. Die Renaissancegebäude haben lateinische Uncialschrift, ebenfalls mit einigen Uebergangsformen aus dem Mittelalterlichen in das Moderne. Die verschiedene Grösse der Denkmäler ist durch verschiedene Grösse der Schrift bezeichnet. Besondre Zeichen deuten auf Gründung oder Einweihung der Gebäude, auf den Wechselbezug zwischen mehrfach wiederholter Anführung derselben, u. drgl. m. — Eingestreut ist endlich, vornehmlich im Anfange, eine Anzahl von „Mobilar-Denkmälern", worunter der Verf. bewegliche Denkmäler bildender Kunst versteht. Diese sind mit blauer Farbe geschrieben.

Wir können dieser allgemeinen Anlage der Tabellen nur unsern Beifall schenken. Doch war es keineswegs die Absicht des Verfassers, mit den also zusammengestellten Tafeln nur Uebersichten zu geben; sie sollen die eigentliche Grundlage seiner Wissenschaft ausmachen und den Gegenstand in ihrer Art erschöpfen. Es ist eine Menge feiner Beziehungen darin, die schwer aufzufassen sind und über die es noch schwerer ist, einen klar verständlichen Bericht zu geben. Die Masse des chronographischen Netzes, in welches die Namen der Denkmäler hineingeschrieben, sind überaus künstlich berechnet und durch besondre Figuren und Ziffern auf dem Aeusseren jeder Tafel vorgezeichnet; ich getraue mir nicht, über diesen combinirten Calcül in der Kürze eine Rechenschaft abzulegen. Die Nüancen der Schriftformen haben überall die speziellste Bedeutung. Ebenso ist auch die Grösse der Buchstaben durchweg das Resultat genauster Berechnung: die Fläche der Buchstaben entspricht nemlich, wie der Verfasser erläuternd bemerkt, als Zahl genommen jedesmal „der Quadratwurzel aus dem kubischen Inhalt"(?) des bezüglichen Gebäudes. Das tiefere Verständniss dieser Tabellen wird also schon in äusserer Beziehung ein umfassendes gelehrtes Studium nöthig machen. Ob der Verf. zu solchem Studium Schüler finden wird, lasse ich dahingestellt; auch mag es einem Jeden füglich freistehen, in den Schematismus seines Werkes einzudringen, so weit er dazu Muth und Vermögen hat. Dass aber der Verf. sich, mit all der Fülle seiner Studien, in einen so verwiegenden Schematismus hineinarbeiten konnte, scheint von vornherein die ihm eigenthümliche Richtung charakteristisch zu bezeichnen.

So viel über die Form und die formale Behandlung dieser Tabellen. Werfen wir nun einen Blick auf ihren Inhalt.

Es liegt in der Natur der Sache und liegt zugleich in der Art und Weise, wie uns der Verf. sein Werk dargeboten hat, dass hiebei auf die tausendfältigen Einzelheiten desselben nicht näher eingegangen werden kann, dass es vielmehr nur auf die Frage ankommt, wie sich die allgemeine historische Disposition des Werkes zu der bisher als zumeist gültig angenommenen Auffassung der Baugeschichte des deutschen Mittelalters verhält. Wesentliche Theile des Werkes stehen im Einklange mit der letzteren, andre ebenso wesentliche mit ihr in einigem Widerspruch; das erstere betrifft besonders die Denkmäler des gothischen Styles (doch zum Theil mit Ausschluss der deutschen Aussenländer), das zweite die Denkmäler des romanischen Styles. Der Verf. setzt unter den vorhandenen mittelalterlichen Gebäuden nur äusserst wenige in das elfte Jahrhundert und lässt die Entwickelung des romanischen Baustyles sehr allmählig erst im Laufe des zwölften Jahrhunderts beginnen. Er drängt somit die Geschichte dieses Styles mehr zusammen, führt ihn zum Theil auch in das dreizehnte Jahrhundert etwas tiefer hinab, als wir bis jetzt zumeist angenommen hatten. Wir können zwar nicht sagen, dass die etwas gründlicheren Forscher neuerdings noch ein besondres Uebermaass vorhandener Gebäude dem elften Jahrhundert zugeschrieben hätten; auch sind wir, wo wir eine Bestimmung dieser letztern Art getroffen, überall mit thunlichster Vorsicht zu Werke gegangen; gleichwohl verrückt der Verf. bei seinem Verfahren eine immerhin bemerkbare Zahl unsrer Daten. Ausserdem setzt er die in den deutschen Aussenländern, in den österreichischen und besonders in den baltischen Ländern, befindlichen Baudenkmale zum Theil erheblich später, als wir seither angenommen hatten; er führt den romanischen Baustyl hier bis an das vierzehnte Jahrhundert hinab und lässt dann in kürzester Frist Uebergangsstyl und primitives und entwickeltes Gothisch auf einander folgen.

Die zwei Bogen des erläuternden Textes zu dem Inhalt der vier Tabellen geben eine übersichtliche Schilderung dessen, was auf den Tafeln selbst durch die eingeschriebenen Namen vorgestellt war, mit einzelnen Zwischenbemerkungen. Die eigentlichen Gründe und Beweise für das von dem Verfasser befolgte System und dessen Durchführung im Einzelnen sind hierin begreiflicher Weise noch nicht enthalten. Auch haben wir diese, nach den oben angeführten eignen Worten des Verf., erst in dem dritten grossen Werke, welches demjenigen folgen soll, von dem uns gegenwärtig ein erster Abschnitt vorliegt, in der „Chronologie der Baukunst des Mittelalters", zu erwarten. Wir sind also, zu unserm aufrichtigen Leidwesen, genöthigt, der eigentlichen Prüfung seines Verfahrens bis dahin, dass dies dritte grosse Werk erschienen sein wird, Anstand zu geben. Es liegt hierin seinerseits übrigens eine ganz bestimmte Absicht. Das Tabellenwerk soll, wie schon bemerkt, die Grundlage, das Fundament seiner Disciplin ausmachen; „wir müssen (so sagt er in seinem einleitenden Texte) erst Landkarten haben, ehe wir Geographie lehren können". Dies letztere ist freilich richtig: die Schlussfolgerung von der Geographie auf die Baugeschichte dürfte nicht ganz unbedenklich sein. Die Richtigkeit der Landkarten hängt einfach von der Richtigkeit der materiellen Aufnahme ab; die Richtigkeit der baugeschichtlichen Tabellen von der darauf verwandten wissenschaftlichen Kritik, was ein ander Ding ist. Nach einer Stelle in der Mitte von S. 5 der Einleitung scheint es aber, so sonderbar es klingt, dass der Verfasser auf sein System durch einen Act einer gewissen mystischen Offenbarung gekommen ist.

Wie dem indess sei, jedenfalls erkennen wir auch aus dem Inhalt der Tabellen, dass eine vielseitige und umfassende Beschäftigung mit dem Gegenstande vorausgegangen war. Nur Eins erlaube ich mir davon auszunehmen: — jene blau geschriebenen „Mobilar-Denkmäler". Sie verrathen eine zu geringe und oberflächliche Bekanntschaft mit dem betreffenden Gegenstande; es sind in ihnen, auch wenn sie nur eine beiläufige Bedeutung für das Ganze haben sollten, die vorzüglichst bezeichnenden Spitzen zu wenig wahrgenommen; und überhaupt erscheint dies fragmentarische Einstreuen zufälliger Einzelheiten, dem für das Architektonische befolgten strengen System gegenüber, einigermaassen principlos. Ich habe nicht nöthig, dies im Einzelnen nachzuweisen; wer unsre neuere kunstgeschichtliche Literatur nicht ganz vernachlässigt hat, wird dafür mannigfache Belege beibringen können.

Ich komme noch einmal auf den erläuternden Text der Tabellen zurück. Er enthält einige geistvolle culturgeschichtliche Aperçû's, an die Behandlungsweise des kunstgeschichtlichen Stoffes erinnernd, in der vor Allen Schnaase — freilich in ganz ungleich ausgedehnterem Maasse — so Ausgezeichnetes geleistet hat. Andres aber giebt wiederum zu Bedenken An-

lass, und da der Verf. (wovon nachher) mit so eigenthümlichen Ansprüchen auftritt, so wird es verstattet sein, hier ein Paar Punkte näher herverzuheben.

Die Architektur des 11. Jahrhunderts ist nach seiner Darstellung noch kein Denkmalsbau, noch sogenannter „Untergangsbau“, die darin zur Anwendung gekommene Technik noch die „des gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerks der wohlfeilsten Art“. Doch fährt er fort: „Die Dome zu Mainz, zu Worms, zu Speier, welche im 11. Jahrhundert errichtet wurden, können bestenfalls nur Säulenbasiliken gewesen sein, so wie der Dom zu Bremen eine solche Säulenbasilika war, und welche alle im 12. und 13. Jahrhundert neu gebaut wurden“. Säulen gehören also nach seiner Auffassung mit zu dem gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerk der wohlfeilsten Art. Seine Quelle über die Bremische Säulenbasilika ist mir unbekannt; doch stecken in dem Bremer Dome (der zur Zeit des Uebergangsstyles umgebaut wurde und den er in seinen Tabellen nur unter den Bauten dieser spätern Zeit aufführt) noch die alten schweren, der ursprünglichen Anlage angehörigen Pfeilerarkaden von allereinfachster Form [1]), ganz ähnlich denen des Domes von Augsburg und des Domes von Mainz, die beide nach seiner Angabe freilich erst in die Mitte des 12. Jahrhunderts fallen, ob sie auch zu dem massig Primitivsten gehören, was Deutschland an Architektur besitzt. Das sind alles Dinge, bei denen, eben so wie bei dem vorausgesetzten Mangel alles monumentalen Sinnes bis zum Schluss des elften Jahrhunderts, mit einem apodiktischen Ab- oder Zusprechen eben noch Nichts gethan ist [2]).

Bei Gelegenheit des ersten Auftretens der gothischen Architektur bemerkt der Verf.: „die Baukunst der Liebfrauenkirche zu Trier sei nach Hessen (in dem Bau der Marburger Elisabethkirche) versetzt worden, denn ein solches Verpflanzungs- oder Colonial-Verhältniss zwischen diesen beiden Bauten habe wirklich Statt gefunden“. Hier ist mit oberflächlichsten Worten bei Weitem mehr gesagt, als ein, für die Entwickelung der architektonischen Formen und deren gegenseitiges Verhältniss nur irgend empfängliches Auge wahrnehmen und ein gewissenhafter Forscher irgend vertreten kann. Wer beide Kirchen vergleicht, wird allerdings in der von Trier eine Vorgängerin der von Marburg erkennen und in sofern auch ein näheres Verhältniss zwischen beiden, als der Chorschluss und dessen Fensteranordnung bei der Trierer Kirche auf die Anordnung der anderen in der That eingewirkt hat; alles Uebrige, von der Gesammtdisposition an bis zur Behandlung der Profile der Gliederungen, zeigt dagegen in der Marburger Kirche lauter neue und zum Theil sehr selbständige Elemente. — Noch bedenklicher ist die Behauptung, dass die Kirche von Altenberg ein Werk des ersten Kölner Dombaumeisters sei. Diese Phrase, nebst ihren Nutzanwendungen, läuft zwar ziemlich durch alle Reisehandbücher; sie entbehrt aber nichtsdestoweniger aller inneren Begründung. Beides sind, ihrer Anlage nach, frühgothische Kirchen, im Chor von der reicheren Form des Kapellenkranzes, beide aber in allem Uebrigen, in den Maassverhältnissen, in der inneren organischen Entwickelung, in den Profilen der Glieder wesentlich von einander abweichend, keinesweges blos in der bei der Altenberger Kirche, und hier auch nur in bedingtem Maasse stattfindenden Vereinfachung der Formen. — Noch willkürlicher (freilich hier nicht zur eigentlichen Sache gehörig) ist die daneben stehende Behauptung, dass der Styl der Bronzefigur des Conrad von Hochstaden, auf seinem Grabdenkmal im Kölner Dome, mit den Statuen des West-Chores am Naumburger Dome übereinstimme [1]). Der Verf. hätte besser gethan, sein spezielles Gebiet nicht zu verlassen.

Wenn der Verf. so wenig feinentwickelten Sinn für das Charakteristische architektonischer Formen und ihrer Verhältnisse hat, wie sich schon aus diesen Beispielen ergiebt, so wird es schliesslich auch nicht befremden, dass er in den spätgothischen Bauwerken (um 1500) nur Verkümmertes, Ueberbildetes, Zwitterhaftes sieht und für die ganz eigenthümliche Schönheit der inneren Disposition jener Gebäude, die — wie die Pfarrkirche zu Landshut in Baiern, wie die, von ihm im Text ausdrücklich genannte Marienkirche zu Halle, u. a. m. — schlank aufschiessende achteckige Pfeiler, gelegentlich mit etwas concaven Seitenflächen, und über diesen ein leicht hingeschwungenes Gurtennetzgewölbe haben, gar kein Organ besitzt. Auch dass er das Bremer Rathhaus, das bekanntlich zu Anfange des 15. Jahrhunderts gebaut wurde und die moderne Dekoration seiner Langseite im zweiten Decennium des 17. Jahrhunderts empfing, als ein Hauptbeispiel des deutschen Renaissancestyles in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinstellen kann, bezeichnet die mangelhafte Schärfe seines kritischen Blickes. U. s. w.

Dem, was sich hienach über die Form und den Inhalt des vorliegenden Abschnittes ergiebt, muss sodann noch Einiges über die Persönlichkeit des Verfassers angereiht werden.

Fürs Erste über den Styl, den er schreibt. Wenn das französische Sprichwort: *Le style c'est l'homme*, wahr ist, so giebt dasselbe hier zu keinem günstigen Vorurtheil Anlass. Es herrscht zumeist, besonders wo der Verf. irgend Begriffliches entwickeln will, eine Verworrenheit und Unklarheit in seinen

1) Die von Fiorillo angeführten Chronisten sprechen sich mehrfach über das solide Steinwerk des Neubaues des Bremer Domes, nach dem Brande desselben im J. 1042, aus.

2) Mit der Kirche St. Maria auf dem Kapitol zu Köln sieht sich der Verf., seinem Systeme gemäss, zu einer ganz eignen Manipulation veranlasst. Wir besitzen das gute Datum ihrer Weihung vom J. 1049, wie für die Säulenbasilika St. Georg zu Köln das Datum der Vollendung, 1067. Eine simple Säulenbasilika mochte hingehen; eine so imposante Anlage, wie die Kapitolskirche, musste aber für das 11. Jahrhundert und gar für dessen erste Hälfte das Vorhandensein einer wirklichen Denkmalsbaukunst bezeugen, die das System dann doch allzu empfindlich verrückt hätte. Der Verf. hat sich in der Art geholfen, dass er St. Georg an entsprechender Stelle in die Tabelle einrückt, bei der Kapitolskirche im J. 1049 die Weihung eines nicht mehr vorhandenen Chorbaues annimmt, das Schiff der letzteren in die spätere Zeit des elften und die drei Absiden als einen neuen Chorbau in die frühere Zeit des zwölften Jahrhunderts setzt. Vielleicht hat ihn dabei der Umstand geleitet, dass der Oberbau der Absiden-Anlage von dem Uebrigen abweicht: er gehört nemlich der spätromanischen Zeit an, was in den Tabellen nicht verzeichnet ist. Der Unterbau der Absiden aber entspricht im Style vollständigst dem Schiff, wie dieser Styl dem in der Kirche St. Georg und zugleich auch dem in der Krypta der Kirche von Brauweiler befolgten durchaus nahe steht. (Die Einweihung eines älteren Kirchenbaues zu Brauweiler war 1061 erfolgt; der Verf. rückt nichts destoweniger die vorhandene Krypta in die Zeit um 1120 hinab.) Dies Alles sind Proben eines Systematisirens, das eben durch keinen besonderen Scharfblick für das künstlerisch Stylistische unterstützt wird.

Die Lang-Chöre von St. Gereon zu Köln und vom Bonner Münster, mit Ausnahme ihrer späteren Absiden, hat der Verf. richtig in die sechziger Jahre des 11. Jahrhunderts gesetzt. Unbekannt ist ihm geblieben, dass die alte Chor-Anlage der Kirche zu Zülpich mit jenen übereinstimmt und somit ohne Zweifel gleichfalls dieser Periode angehört. — Den Chor der Pfarrkirche zu Andernach setzt er um 1120 (was, beiläufig bemerkt, wieder ganz irrthümlich ist, da derselbe, zwar dem Schiffe der Zeit nach vorangehend, doch schon entschieden, und nicht bloss in seinem Aeusseren, spätromanischen Charakter trägt); übersehen hat er dabei, dass der nordöstliche Thurm dieser Kirche sehr bedeutend älter und vielleicht auch nur der Rest einer Anlage des 11. Jahrhunderts ist.

So liesse sich noch allerlei anführen, was der Wagschaale des 11. Jahrhunderts schliesslich doch ein nicht ganz unerhebliches Gewicht geben dürfte.

1) Das Grabmal des C. von Hochstaden (gest. 1261), das der Verf. an dieser Stelle auch in den Tabellen aufführt, ist jedenfalls, aus positiven äusseren Gründen, nicht gleichzeitig und kann, wie ich mich überzeugt habe, an hundert Jahre jünger sein.

Worten und in seiner Satzbildung, die in der That keinen allzu günstigen Rückschluss auf die Klarheit seiner Gedanken verstattet. Will man das Urtheil milder ausdrücken, so kann man sagen, sein Vortrag klinge, als ob er etwa aus dem Dänischen von einem Dänen mit Hülfe des Wörterbuches in das Deutsche übersetzt sei (wie dergleichen in Kopenhagen für die Herzogthümer gelegentlich geschieht). Eigenthümlich macht es sich, wenn der Verf. vorn, bei den „Berichtigungen“, zwei Zeilen anführt, in denen „eine, dem deutschen Sprachgebrauch nach unrichtige Wortstellung gebraucht worden“. Er hätte dem Freunde, der ihn hierauf aufmerksam gemacht, das vollständige Manuscript vor dem Druck zur Ueberarbeitung anvertrauen sollen. — Die Verworrenheit des Ausdruckes zu erhöhen, ist zugleich in dem ganzen Text eine Ueberfülle von (nicht berichtigten) Druckfehlern enthalten.

Dann macht sich eine bemerkenswerthe Originalität des Charakters geltend. Der Verfasser verbindet mit einer Werthschätzung seiner selbst eine Herabsetzung aller Mitstrebenden, die in der That nicht naiver ausgesprochen werden kann. Er sagt mit schlichten Worten, dass, wenn er einleitungsweise von andern Archäologen und von bisheriger Wissenschaft gesprochen habe, dies nicht ernsthaft zu nehmen sei. Ueber die Art und Natur der geschichtlichen Entwickelung der baulichen Formen des Mittelalters, wie der griechischen Baukunst, seien die irrigsten Vorstellungen herrschend. Er sei (wie er im Vorwort äussert) der Einzige, welcher diese Wissenschaft — die der Baugeschichte — vertrete. Auch hat er den eigenthümlichen Glauben, dass alle gute Gedanken über mittelalterliche Baugeschichte, die in den letzten zwanzig Jahren ausgesprochen, ursprünglich von ihm ausgegangen seien. „Wir haben“ (so bemerkt er in seinem eigenthümlichen Style) „wohl nicht nöthig hinzuzufügen, dass mit diesen wesentlich„sten, und ihrem eigentlichen Wesen nach zu bezeichnen, in „jenem so eben genannten Gange der Studien, auch selbst noch „den früheren und zugleich doch schon so eingreifend gewesenen „Entdeckungen in diesem Gebiete der Wissenschaft, über Er„wartung hinausgehenden Ergebnissen, betreffend die Baukunst „des Mittelalters, die bisherige Ansicht von der Kunstgeschichte „des Mittelalters für immer über den Haufen geworfen ist“. Sein Werk werde „dazu beitragen, die Geschichte überhaupt auf eine ganz neue Weise zu betrachten“. U. s. w. — Es ist übrigens doch keine ganz seltne Erscheinung, dass emsiges Studiren bei beschränktem Gesichtskreise zur Selbstüberschätzung führt, während es die Andern immer bescheidener zu machen pflegt.

Namentlich nennt der Verf. unter denen, auf die er verächtlich herabblickt, im Vorwort und sonst nur Einen, — mich. Ich muss ihm, wie jedem Andern, sein Urtheil über meine Arbeiten und Studien lassen. Er ist freilich überhaupt bitterböse auf mich, u. A. auch desshalb, dass ich mich über seine vor ein Paar Jahren erschienene Schrift: „Die Baukunst des Mittelalters“, (welche, so viel mir erinnerlich, eine Geschichte der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst, oder vielmehr der Studien des Verf. über diese Geschichte, enthielt) nicht öffentlich geäussert habe. Hierauf kann ich nur erwidern, dass ich keinem Menschen unter der Sonne zur Abfassung einer Kritik verpflichtet bin, dass dergleichen vielmehr lediglich Sache meiner Neigung und meiner Stimmung ist[1]). Er verdächtigt im Uebrigen zugleich mein amtliches Wirken, — eine Sache, worüber ich neulich in diesen Blättern schon gesagt habe, was darauf einzig mit Ehren zu sagen war.

Bei alledem komme ich schliesslich aber darauf zurück, dass die Herausgabe der chronographischen Tafeln, wie wenig ich dem Verf. auch seine exclusive Stellung zugestehe, dennoch durchaus schätzbar und mit Dank aufzunehmen ist. Ich habe den aufrichtigen Wunsch — einen wahrhaft aufrichtigen, da er zugleich sehr egeistisch ist, — dass ihm zur Fortsetzung der Herausgabe alle thunlichste Förderung zu Theil werden und dass möglichst bald auch das Erscheinen der übrigen verheissenen Werke, und namentlich jener Chronologie der Baukunst des Mittelalters, auf die ich sehr begierig bin, sicher gestellt und ins Werk gerichtet werden möge. Wer die mühevolle Arbeit eines „Handbuches der Kunstgeschichte“ durchgemacht hat, weiss den Nutzen solcher Publikationen wohl mit am Besten zu würdigen. Der Verf. kann versichert sein, dass ich bei der bevorstehenden dritten Auflage meines Handbuches seine Publikationen, so viel davon erschienen sein werden, redlich zur Hand nehmen, dass ich mein Erworbenes (dessen abermalige Durcharbeitung ich am Meisten herbeisehne) an dem Gegenbilde seiner Leistungen sorgfältig prüfen, dass ich davon das für meine Auffassung der Dinge Geeignete mit Freuden aufnehmen und ihm so für seine Arbeiten denjenigen thatsächlichen Dank bezeugen werde, der in den Augen des Mannes der Wissenschaft allein einen Werth hat.

F. Kugler.

1) Es ist möglich, dass ich über seine Schrift über die Baukunst des Mittelalters, doch vielleicht, wie über so manches Andre, eine Kritik geschrieben hätte. Wenigstens lag sie eine Zeit lang unter sonstigen literarischen Novitäten auf meinem Büchertische, ist dann aber durch irgend einen Freund, dessen Name mir entfallen, von mir entliehen und mir nicht zurückgestellt worden.

Ich benutze diese Gelegenheit, diejenigen von meinen Freunden, die von meiner Bereitwilligkeit, ihren Studien mit den in meinem Besitz befindlichen Büchern behülflich zu sein, Gebrauch gemacht und davon etwa noch einzelne, zum Theil schon schmerzlich vermisste Bände, Theile oder Hefte in Händen haben, freundlichst an die Rückgabe zu erinnern. Eine Controle über dergleichen Freundschaftsdienste zu führen, ist mir unerquicklich. F. K

Zeitung.

Berlin, im Nov. Dem Prof. A. Hensel, Hofmaler des Königs, ist das Kreuz der Ritter des k. Hausordens von Hohenzollern verliehen, der Architektur- und Landschaftsmaler K. G. Graeb zum Königl. Hofmaler ernannt worden.

Von Kugler's belletristischen Schriften ist eben der zweite Band erschienen. Er enthält das Trauerspiel: „Doge und Dogaressa“, das die Geschichte des Dogen Marino Falieri behandelt und in früherer Bearbeitung und unter anderem Titel an den Hofbühnen in Berlin und Schwerin aufgeführt war. Wie überhaupt seine kunstgeschichtlichen Studien den Verfasser befähigten, seinem Stücke Lokalfarbe zu verleihen, so ist darin auch die Figur von Filippo Calendario, dem Baumeister des Dogenpalastes in Venedig, der von andern Bearbeitern des Stoffes nie seiner Bedeutung entsprechend in's Auge gefasst war, als Künstler zu seinem Rechte gekommen. Wie hoch derselbe zu seiner Zeit geschätzt worden, davon zeugt eine Stelle in J. B. Egnatii: „de exemp. illus. vir. Venetae Civitatis: „Man erzählt, dass Calendario mit solchem Eifer für die Ausbauung des Palastes in Gegenwart des Dogen und der Senatoren gesprochen habe, dass sie sich endlich bewogen fanden, ihm das Werk anzuvertrauen, nach dessen Vollendung er vom Dogen und den Senatoren so geschätzt wurde, dass sie ihn alle in grössten Ehren hielten und der Doge selbst kein Bedenken trug, ihn sich durch die Bande des Blutes zu verbinden“. C. ward aber, was aus demselben Werke und aus anderen historischen Schriften hervorgeht, einer der Haupthebel der Verschwörung des M. Falieri gegen die Staatsverfassung und ging mit diesem bei dem Missglücken ihres Anschlags zu Grunde.

Ꝟ Prag, im Oct. Im Atelier des Bildhauers Joseph Max sahen wir den Entwurf zu einem Monument, das zu Ehren des Grafen Radetzky in Erz ausgeführt werden und auf dem Hradschin aufgestellt werden soll. Die Figur des berühmten Feldherrn, die neun Fuss messen wird, steht auf einem Schilde, den ein Kreis von acht Repräsentanten der verschiedenen Volksstämme und Waffengattungen, welche dem General seine Schlachten schlagen und seine Siege erkämpfen halfen, emporhalten. Diese Soldaten werden 7 Fuss gross werden, welches ein gutes Verhältniss giebt. Ein einfacher Granitsockel wird das Ganze und dieses die Inschrift: viribus unitis tragen. Die Gestalt des Feldmarschalls selber ist von dem Bruder des erwähnten Künstlers, von Emanuel Max, modellirt und sehr lebendig und charakteristisch aufgefasst. In kriegerischer Haltung mit gebücktem aber gradeaus schauendem Haupte scheint der Feldherr eben zum Angriff zu kommandiren. In der Rechten hält er den gesenkten Degen, mit der Linken hat er die Fahne erfasst, auf die er sich stützt und die sich eben im Winde entrollen will. Der zurückgeworfene Oberrock lässt die einfache Uniform sehen. Der Soldatenkreis, der ihn trägt, wird durch folgende Männer gebildet: ein Tyroler, ein Kroate, beide in ihrer kleidsamen Nationaltracht, ein Artillerist, ein ungarischer Husar, ein Italiener in Matrosenkleidung, ein Jäger, ein Uhlane und ein Grenadier. Die schwierige Aufgabe, diese Figuren so zu stellen, dass sie zugleich sowohl sich selber charakteristisch darstellen, als auch gleichmässig und real an der Arbeit des Tragens oder Hebens theilnehmen, ist von dem Künstler einsichtsvoll und mit besonderem Glücke gelös't. Minder glücklich ist die Idee zu nennen, die von dem Maler und Akademiedirector Ruben herrührt. Ein solches Einhertragen auf dem Schilde hat etwas zu sehr dramatisch Bewegtes (also auch mehr Malerisches), als dass es gerade zu einem Standbilde geeignet erscheinen sollte. Es verscheucht das Gefühl von Ruhe und Festigkeit, welches ein Piedestal geben soll. Möglich, dass das später in etwas durch den Granitsockel ausgeglichen werden wird; immer aber würde nach unserm Dafürhalten ein architektonischer Kern in der Mitte einen befriedigenderen Eindruck gewährt haben.

London, im Nov. Der Plan, künftiges Frühjahr eine Industrie- und Kunstausstellung in New-York zu eröffnen, findet hier, wie die Morning Chronicle berichtet, viel Anklang und dürfte den davon gehegten Erwartungen vollkommen entsprechen. Mehr als tausend Exponenten der hiesigen Ausstellung haben sich bereits an die amerikanischen Agenten gewendet, um Raum für ihre Produkte in Anspruch zu nehmen. Unter ihnen befindet sich sogar der Prinz Albert, der eine Auswahl von den Erzeugnissen seiner Meierei hinschicken will, sowie der Herzog von Devonshire, welcher einige Proben seiner kostbaren Kunstsammlungen zu produciren gedenkt. Marochetti wird eine Reiterstatue von Washington, Carew eine kolossale Statue von Daniel Webster, Monti eine von seinen verschleierten Figuren und Manning seinen Prometheus und mehrere andere Bildhauer-Arbeiten beitragen. Das zur Ausstellung bestimmte Gebäude wird, wie es heisst, einen Raum von sieben Acres (eilf Morgen) einnehmen, und Sir Joseph Paxton ist jetzt mit dem Grundriss desselben beschäftigt, den er den Entrepreneurs demnächst zur Genehmigung vorlegen wird. Der 1. Februar ist der letzte Tag, an welchem Anmeldungen empfangen werden, und am 15. April will man die Ausstellung eröffnen. Der amerikanische Commissair Riddle ist nach New-York zurückgekehrt, wo die Erfahrung, die er sich hier durch seine Theilnahme an der Leitung der Weltausstellung erworben, dem transatlantischen Unternehmen ohne Zweifel sehr zu Statten kommen wird.

(Der heutigen Nummer liegt ein Prospectus von Franz Köhler in Stuttgart bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig. — Druck von Gebr. Unger in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. — **Organ** der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 49. Sonnabend, den 6. December. **1851.**

Ueber goldene Bilderrahmen.

In einer Ihrer letzten Nummern ist den goldenen Bilderrahmen der Krieg erklärt worden. Da man indessen Niemanden ungehört verdammen soll, so erlauben Sie mir, als Anwalt und Vertheidiger derselben in die Schranken zu treten. Ich habe seit langen Jahren geglaubt, dass Oelgemälde sich nur in Goldrahmen gut ausnähmen, während andere Bilder, namentlich Kupferstiche durchaus keine Goldrahmen vertragen könnten, und ich bildete mir bisher ein, dass ich dies nicht allein von Andern gehört, sondern auch durch eigene Beobachtungen erfahren hätte. Daher habe ich mich stets ungern entschlossen, Kupferstiche in die wohlfeilen Goldleisten einrahmen zu lassen, und ich glaubte zu bemerken, dass zugleich mit dieser Unsitte auch die übermässig breiten Papierränder an Kupferstichen und Lithographieen in Mode gekommen wären, welche vielleicht den hässlichen Goldrahmen weiter von dem Bilde entfernen sollten. Freilich hat es mir niemals einleuchten wollen, dass mit diesen breiten weissen Rändern etwas Erhebliches gewonnen wäre, ausser, dass ein grösserer Theil der Wand damit bedeckt wurde. Eine so eingewurzelte Meinung lasse ich mir nun nicht gern ohne Gründe nehmen, und in dem Aufsatze, den ich hier zu widerlegen gedenke, kann ich keine recht stichhaltigen Gründe erkennen. Ich erfahre zwar daraus, dass die goldenen Bilderrahmen in einer Zeit der Geschmacklosigkeit und des Luxus aufgekommen seien. Ich will die Thatsache dahingestellt sein lassen. Aber wenn sie auch richtig wäre, so würde ich daraus doch nicht den Schluss ziehen, dass Geschmacklosigkeit und Luxus die Ursache seien, weshalb man bei Oelgemälden den Gebrauch goldener Bilderrahmen angenommen habe. Denn ich habe gelernt, dass keine Schlussfolgerung so bedenklich sei, als die, welche auf Verwechselung der Zeitfolge mit der ursachlichen Verbindung beruhe. Es kann trotz dem, dass die Goldrahmen in der Zeit der Geschmacklosigkeit eingeführt sind, dennoch ein ästhetischer Grund vorhanden sein, der zu ihrer Annahme geführt hat, und ich habe in der That bisher geglaubt, dass dieser Grund nicht ganz unbekannt sein könnte, dass er aber mit einer Eigenheit der Oelmalerei in Verbindung stehen müsse, da eben auf diese sich der Gebrauch der Goldrahmen beschränkt.

Wenn ich die Eigenschaften der Oelgemälde und die der Goldrahmen betrachte, so finde ich, dass sich die ersteren von anderen Gemälden durch ihre Dunkelheit, letztere von anderen Rahmen durch ihren Glanz unterscheiden. Nun ist es aber eine bekannte Thatsache, dass das Dunkle durch das Helle verdunkelt, und das Helle durch das Dunkle stärker erhellt wird, so dass etwas Dunkles dunkler und selbst kleiner erscheint, wenn es sich in heller Umgebung befindet, während das Helle noch heller und grösser wird, wenn es neben etwas Dunklem steht. Da nun die Oelfarben ihrer Natur nach dunkel und zum Nachdunkeln geneigt sind, so müssen die Lichter in Oelgemälden durch tiefe Schatten gehoben werden, und dies gelingt offenbar noch besser, wenn man die Schatten durch helle und glänzende Einfassung noch dunkler macht. Daraus erkläre ich mir den Gebrauch der Goldrahmen, und selbst die Einführung dieses Gebrauchs zu einer Zeit, wo man die hellen und glänzenden Farben überhaupt aufgab, und in Rembrandt'schem Helldunkel, in trüber Beleuchtung und gebrochenen Farben sein Heil suchte. Freilich werden diejenigen, welche sich wieder hellen und glänzenden Farben zugewendet haben, der goldenen Rahmen entrathen können. Mögen sie den Versuch mit anderen Rahmen machen. Davor braucht man tüchtige Künstler nicht zu warnen, dass sie ihre Bilder durch übertriebene Pracht des Rahmens in den Hintergrund stellen. Will aber ein Pfuscher seiner Arbeit durch den Rahmen Werth verleihen, so ist ihm der Versuch zu gönnen, und wer ein solches Schaustück kaufen will, der mag sein Geld daran wenden. Kunstvereine aber sollen in dieser Hinsicht keine Beschränkung üben, ausser dass sie Bilderrahmen, die mit Gemälden verziert sind, billig in die Gewerbe-Ausstellungen verweisen.

Ich weiss nicht, ob die Künstlerwelt diese Gründe gut heissen wird. Es giebt allerdings Einige, welche Farbe, ich meine helle, reine, bunte Farbe, wie man sie vor Spagnoletto und ähnlichen Dunkelmännern gemalt hat, für Ueppigkeit und unlauteren Luxus halten. Solchen ist nicht gut predigen. Wer aber was auf Farbe hält und den Wirkungen von Hell und Dunkel mit Aufmerksamkeit zugesehen hat, wird mindestens es der Mühe werth halten, der Sache weiter nachzusinnen, und wer auf diesem Wege zu besserer Aufklärung über den Gegenstand gelangen sollte, wird sicher nicht blos den Schreiber dieses durch Mittheilung derselben verpflichten.

Göttingen. **Friedr. Wilh. Unger.**

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Fortsetzung.)

IX.

Die Kunst in der Schule.

1. Der Musik-Unterricht.

In allen Schulanstalten, in der Elementar- und Volksschule, im Gymnasium und der Realschule, an Universitäten und Seminarien finden wir die Musik als besonderen Lehrgegenstand.

„Die musikalische Sektion der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur“ fasst diese verschiedenen Grade von Anstalten auf einmal ins Auge und wünscht vor allen Dingen, dass der Musik-Unterricht auf den verschiedenen Lehranstalten, von der Elementarschule bis zum Seminar, ungefähr denselben inneren Zusammenhang erhalte, den die Lehranstalten selbst haben, d. h. einen ganz parallelen Stufengang mit dem wissenschaftlichen Unterricht einhalte.

Für die Schullehrer-Seminarien hält die Sektion für erforderlich:

1. Die Zurückführung des dreijährigen Seminar-Cursus.
2. Die Einrichtung von Präparandenschulen, oder mindestens eine gesetzliche Vorschrift, dass nur befähigte, durch eine Prüfung besonders dazu legitimirte Schullehrer zur Präparandenbildung befugt sind.
3. Eine materielle Stellung des Seminar-Musiklehrers, die ihn befähigt, seine Zeit und Kräfte ganz dem Seminar zu widmen.

Hr. Marx wünscht, dass der Unterricht an den Seminarien, wie zum Theil schon jetzt der Fall, umfassen möge: 1. Klavierspiel, 2. Orgelspiel, 3. Gesang, 4. den ersten Cursus der Compositionslehre, 5. Choralfiguration, 6. Anweisung zum Unterrichten. Die Seminare würden in Bezug auf Musikunterricht unter Controle des Vorstands des von ihm in Aussicht genommenen Conservatoriums zu stellen sein. Die beim Seminar anzustellenden Musiklehrer müssten am Conservatorium die Bildung höherer Lehrer sich erworben und im Examen bewährt haben. Auch den Gesangunterricht auf Schulen wünscht Hr. M. unter Controle des Conservatoriums gestellt, die Lehrer aber geprüft zu sehen.

Diese Prüfung der Lehrer verlangt auch Hr. Sämann, der den mangelhaften Unterricht, besonders in der Provinz Preussen, der mangelnden Bildung und Ueberwachung der Lehrer zuschreibt. Eine solche Aufsicht und periodische Inspicirung des Gesangunterrichts auf den Schulen und Seminarien scheint Hrn. S. sehr nothwendig.

Auch Hr. Cantor Kuntze zu Pritzwalk wünscht den Seminarlehrer für seinen Zweck geschulter zu sehen. Auch er hält den zweijährigen Cursus für zu kurz und — was dies unangenehmer macht — die musikalische Vorbildung der Seminaristen für zu gering. Denn der Gesanglehrer am Seminar solle nicht blos Gesangschüler, sondern auch Gesanglehrer bilden. Bei der jetzigen Praxis lerne der Seminarist nicht die Hülfsmittel kennen, wie er wieder lehren kann. „Alle Methoden und Liederbücher“ — sagt Hr. K. — „können kein singendes Volk schaffen. Der Lehrer muss erst selbst zum Gesanglehrer ausgebildet werden, er muss es verstehen, die besten Choräle und Volkslieder seinen Schülern zum Eigenthum für's ganze Leben zu machen. Keiner darf das Seminar verlassen, der nicht eine Sammlung der besten dieser Musikstücke mit sich trüge.“

Weiter spricht sich die Leipziger Commission für eine bedeutendere Stellung aus, die der Musik an den Seminarien einzuräumen wäre. Es möge ihr nicht blos mehr Zeit gewidmet, sondern diese auch bequemer gelegt werden; also nicht etwa von 9—10 Uhr Abends, sondern mit in den Stundenplan hinein. Auch möge den Seminaristen Zutritt zu den Concerten gewährt, den Musiklehrern an den Seminarien sowohl als an anderen Unterrichtsanstalten eine gleiche Stellung mit den übrigen Lehrern eingeräumt werden. Die Commission dringt auch hier, wie überall, wo sie rathend auftritt, auf eine weitere und auch theoretische Erfassung des Gegenstandes. So empfiehlt sie auch hier Geschichte der Musik und die Lektüre der wichtigsten musikalischen Zeitungen.

Ebenso wünscht auch Hr. Schönchen, der den Mangel des Gesangunterrichts in der unberücksichtigten musikalischen Vorbildung des Lehrers findet, dass auf den Seminarien eine mehr wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musik, die Beschäftigung mit der Composition mehr zur Geltung komme. Die Anforderungen, die Hr. S. an einen Vorsänger und Organisten, welches meistentheils der Schullehrer sein wird, stellt, sind folgende: Der Vorsänger müsse die Choräle auswendig wissen, festen Ton halten und eine starke Stimme haben, der Organist jeden Choral vom Blatt und nach bezifferten Bässen spielen, auch improvisiren und Choräle transponiren können, ferner mit der Registration der Orgel Bescheid wissen.

Daraus folge, dass ein Volksschullehrer als Gesanglehrer einen methodischen Gesangunterricht, der das kunstgerechte Singen besonders berücksichtigt, mit Erfolg genossen habe, sodann rein und schön, wenn auch wenig fertig, die Violine spiele, als Organist die Orgel beherrsche, als Dirigent vierstimmige Partituren lesen könne und endlich die Musik wissenschaftlich betrieben habe. Natürlich gehöre dazu allerdings etwas musikalische Anlage, daher junge Leute ohne diese zwar nicht vom Lehrerstande, aber doch vom Musikunterricht fern zu halten sein möchten. Das gäbe für Lehrerbildungsanstalten in Bezug auf Musikunterricht drei Klassen: 1. Solche, die gar keinen Musikunterricht erhalten. 2. Solche, die dringlichen Falls den Gesangunterricht würden geben können. 3. Solche, die zugleich für den Gesangunterricht und für den Kirchendienst vorbereitet werden. Bei der Wahlfähigkeitsprüfung des Volksschullehrers sollten nun die obigen Kenntnisse und Geschicklichkeiten vor der Prüfungscommission nachgewiesen werden. — Hr. S. legt auch einen sehr ausführlichen und sorgfältig gearbeiteten Lehrplan für einen dreijährigen Cursus vor, worin Gesang, Violine, Clavier, Orgel, schriftliche Arbeiten, Uebungsstunden ihre Stelle finden. Nach diesem Plan kämen, wenn sämmtliche wöchentliche Lehr- und Arbeitsstunden auf 60 angeschlagen werden, deren 18 auf die Musik, welchen Zeitaufwand Hr. S. nicht für zu gross hält, da früher schon eben so viel zugestanden worden.

Hr. Lehmann findet einen Uebelstand in dem in den Kreiskonferenzen laut gewordenen Wunsche, dass vorgeschlagen werden möchte, das Cantor- und Organistengeschäft dem Schullehrer als solchem abzunehmen und an Bürger und Bauern zu übertragen. Er hält das für unpraktisch. Vielmehr annehmend, dass der Schullehrer nach wie vor die musikalische Person bleibe, ist er der Meinung, dass dessen musikalische Bildung umfassender und allseitiger werden müsse, als bisher.

In Betreff des Musikunterrichts auf Universitäten führt Hr. Marx in dem den Universitäten gewidmeten Abschnitte seiner Denkschrift an, worauf dieser Unterricht und die dahin ge-

hörigen Vorlesungen an den Hochschulen gerichtet sind, gesteht indess die Dürftigkeit des Erfolges zu, und empfiehlt eben nur, dass die Benutzung des Dargebotenen den künftigen Geistlichen und Schuldirektoren, wo nicht zur Pflicht gemacht, doch dringend empfohlen werde. Hr. M. versichert, unter seinen Zuhörern immer am wenigsten Theologen gefunden zu haben. — Als zu haltende Vorlesungen schlägt er vor: 1. den 1. und 2. Cursus der Composition. 2. Auf Geschichte und Kunstphilosophie basirte Vorlesungen über das Verhältniss der Musik zur Religion und besonders zum christlichen Gottesdienst. 3. Alte und neue Geschichte der Tonkunst, sowie Chorgesangunterricht. Dagegen schlägt Hr. Sämann, der zugleich auf Gehaltsverbesserung der Universitätslehrer anträgt, folgende Gegenstände der Vorlesung vor: 1. Gesang, 2. Generalbass, 3. Orgelspiel, 4. Compositionslehre, 5. Geschichte der Musik und Aesthetik, und wünscht, dass bei allen öffentlichen Akten der Universität der Gesang angewendet werde. — Die Leipziger Commission erachtet es für wünschenswerth, dass auf allen Universitäten Professuren für die Musik errichtet und die Theologen zur Theilnahme an die Universitätsgesangvereine verpflichtet werden.

Gegen Vorschläge, wie die vorstehend aufgeführten, ist aber andererseits einfach bemerkt worden, dass es hier (wie auch bei der Berücksichtigung anderer Kunstfächer) vor Allem auf den Unterschied von Kunstwissenschaft und Kunstlehre ankomme. Die erstere gehöre unbedenklich zu den Universitäts-Disciplinen, die letztere aber nicht. Ihre Berücksichtigung komme eben den Kunstlehranstalten zu. Die Anstellung von Kunstlehrern bei den Universitäten habe einfach den Zweck, den künstlerisch angeregten Studirenden Gelegenheit zur Fortsetzung ihrer (dilettantistischen) Kunstübungen zu geben.

Ueber den Musikunterricht auf Gymnasien und Realschulen spricht sich am Ausführlichsten Hr. Angermann aus; welcher sowohl für die Volks-, als auch für die Realschule und das Gymnasium im Singen den Klassenunterricht empfiehlt, da der Gesang in der Schule allgemeines Bildungsmittel sein soll. Die oberen Klassen, die schon Mutation erlitten haben, so wie diejenigen, welche noch nicht in den Jahren der Mutation sind, bilden einen grossen vierstimmigen Chor. Mit diesem würde es aber nach Hrn. A.'s Ansicht Nichts sein, so lange der Gesanglehrer nicht jeden Schüler, der Stimme hat und gesund ist, zwingen kann, am Gesangunterricht Theil zu nehmen. Hr. A. erklärt sich demnach auf's Entschiedenste gegen alle Dispensationen, die einen anderen Grund haben, als mangelndes Gehör und fehlende Gesundheit.

Als einen Uebelstand rügt Hr. A. die Combination vieler Klassen. Mehr als 70 Schüler seien beim Klassenunterricht nicht leicht zu unterweisen. In der Volksschule habe jede Klasse wöchentlich 3, im Gymnasium und der Realschule 2 Stunden. Als das Ziel des Klassenunterrichts stellt Hr. A. hin: dreistimmigen Choral- und Liedergesang, der grosse Chor dagegen müsse Psalmen, Motetten, leichte Chöre aus Oratorien etc. singen. Mit der Anempfehlung einer strengen Controle der Gesanglehrbücher verbindet Hr. A. eine Anerkennung des Hrn. Erk.

Der Generalkonferenz der Schulmänner entgegen, welche beschlossen haben: dass den Gesanglehrern zwar Remuneration, aber nicht Sitz und Stimme in den Conferenzen zu gewähren sei, ferner: dass in den höheren Lehranstalten nur Männer zu Kunstlehrern genommen werden, welche auch in anderen Lehrgegenständen zugleich unterrichten, diesen Beschlüssen entgegen stellt Hr. A. die Ansicht auf, dass vielmehr die Gesanglehrer in Bezug auf ihre Stellung durchaus den übrigen Lehrern zur Seite gestellt, dass sie eine definitive Anstellung mit Aussicht auf Pension bekommen müssen, dass ferner der Gesanglehrer vor allen Dingen ein praktischer Musiker sein müsse. (Es ist, wie wir bemerken müssen, unseres Amtes nicht, Bedenken für oder wider diese Vorschläge auszusprechen.)

Die Leipziger Commission empfiehlt die Aufnahme der Kunstgeschichte in den Lehrplan der Gymnasien, sowie Gesangübungen für alle dazu befähigten Schüler.

Hr. Sämann bringt die zum Theil vergessenen oder doch unbeachteten Gesangbildungslehren von Pfeiffer und Nägeli in Erinnerung, aus denen man mit Rücksicht auf die in Schulen brauchbaren Elemente und auf die jetzigen Anforderungen einen Auszug machen solle, um einen zweckmässigen Leitfaden zu haben. Das vierstimmige Singen der Choräle bei Morgengebeten empfiehlt Hr. S. noch besonders und hält zur Begleitung des Gesanges ein Positiv für zweckmässig.

„In der Volksschule“ — sagt Hr. Schönchen — „kann nur vom Gesang die Rede sein. Die Volksschule soll den Sinn für Musik wecken und nähren, Fertigkeit im Singen von Volksliedern und Chorälen bewirken und den Zöglingen die Fähigkeit geben, nach dem Austritt aus der Schule sich nöthigenfalls selbst weiter zu bilden.“ Doch soll sie auch dafür genug gewähren, wenn der Zögling in eine musikalische Berufschule übergeht. Die Mittel sind: Das Tonsystem, die Intervallen, die Tonleiter, die Tonarten, das Taktsystem, gute Intonation, deutliches und zwangloses Aussprechen der gesungenen Worte, Fertigkeit im Treffen, verständiger Vortrag, Noten. Diese Gesangsmittel soll der Zögling unter Anleitung des Lehrers möglichst allein finden.

Sehr ausführlich und mit grosser Sachkenntniss finden wir die Gesanglehre in Hrn. Krüger's Buch (Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst) entwickelt und den Gang derselben an einer bestimmten Bürgerschule, die er sich vorstellt, nachgewiesen, deren erste oder untere Stufe der allgemeinen Volksschule gleichsteht. Dabei nimmt er an, dass die letztere im siebenten, die Bürgerschule aber im zehnten Jahre beginne. — Wir können hier nur kurz den Inhalt der verschiedenen Klassen angeben.

Erste Stufe: (Unterklasse) 1. Bildung des Sinnes zur Auffassung des Tons. 2. Bekannte Volks- und Kirchenlieder werden aus dem Gedächtnisse mit Vorgang des Lehrers eingeübt. 3. Notiren, Notenlesen. 4. Es werden (nur schöne) singbare Lieder gegeben und diese auswendig gelernt. 5. Taktlehre. 6. Vortrag. 7. Aeussere Disciplin.

Zweite Stufe: (Mittelklasse) Diese ist die künstliche oder grammatische. Während dort der Sinn, soll hier das Bewusstsein geweckt werden; die Gehörübungen werden hier Intervallen-Kenntniss; zu der Urharmonie des Dreiklanges treten die zweiten harmonischen Massen hinzu. Daher 1. Messung der Tonleiter, Zerlegung in grosse und kleine Intervalle. 2. Akkordenlehre. 3. Das Moll und die chromatische Tonleiter. 4. Intervallenübung und Transpositionsversuche. 5. Als freier Zusatz leichte Instrumentalübung.

Dritte Stufe: (Oberklasse) Die höchste Stufe der Volksschule ist diejenige, welche sich der künstlerischen oder poetischen nähert. Als besondere Lehren eignen sich für diese Stufe: 1. Harmonielehre. 2. Dynamik des Tons (Vortragsarten). 3. Formenlehre.

Von allgemeinen Bemerkungen haben wir noch zu erwähnen, dass Hr. Kuntze in den Volksschulen zu wenig für den Gesang gethan findet, oft sei er nicht einmal im Lektionsplan enthalten; auch halte man zu fest daran, dass nur in der Stunde und zu Anfang und Ende des Unterrichts gesungen wird; es müsse aber überall geschehen, wo sich Gelegenheit dazu biete, auf Spaziergängen u. s. w.

Die Errichtung einer Volksgesangschule für Erwachsene, die für diese so wichtig sei, wie das Turnen für die Jugend, schlägt die Leipziger Commission vor, ohne indessen mehr hinzuzufügen, als die Ansicht, dass der Staat die Aufgabe habe, für geeignete Lehrer zu sorgen.

Wir haben endlich noch von einer Volksmusikschule zu reden, die Hr. Urban, Musikdirektor zu Elbing, überall mit einer Schule verbunden, am besten aber in einer Stadt mit einem Volksschullehrerseminar „aufzustellen" sich anheischig macht. Wir können aber nicht mehr davon berichten, als dass es jährlich 1080 Thlr. kosten wird, und was es dafür zu leisten verspricht. Eine weitere Darlegung dieses, seines geistigen Eigenthums knüpft Hr. U. an Bedingungen, welche anzuführen nicht unser Beruf und dies nicht der Ort ist. Hr. U. verspricht das Alter von 8—15 Jahren Folgendes zu lehren: 1. Fertiges Schreiben und Lesen der Tonschrift. 2. Völlige Kenntniss des Tonsystems und dessen Anwendung in der Musik. 3. Völlige Kenntniss des Harmoniesystems und dessen Anwendung. 4. Versuche, eigne Musikstücke zu setzen, auch gegebene Musikstücke für mehrere Stimmen zum Singen oder für Instrumente einzurichten. 5. Fertigkeit im Singen grösserer Musikstücke, sowohl im richtigen Ton und Zeitmaasse, wie auch im Ausdruck. 6. Spielen der Violine und Flöte, auch wohl anderer Instrumente.

Praktisch, und ohne ein besonders organisirtes und dotirtes Institut, ist übrigens die allgemeinste Volks-Musikbildung in einem bemerkenswerthen Einzelfalle, und dabei mit überraschend erfolgreicher Wirkung, bereits in's Leben getreten. Dies ist durch die Thätigkeit des Hrn. Thomascik, evangelischen Pfarrers zu Schwarzstein bei Rastenburg in Ostpreussen, geschehen. Auf dem Grunde einer einfachen Methode, aber ohne Zweifel noch viel mehr durch die Befähigung zum persönlichen Einwirken und Anregen getragen, hat derselbe in seiner Gemeinde ein wahrhaftes Gesangsleben zu schaffen gewusst, das, wie die Kirche und die Schule, so auch das ganze übrige Leben derselben durchzieht und bereits begonnen hat, mehr und mehr in weitere Kreise hinauszuwirken. Die Sache hat die lebhafte Aufmerksamkeit der betreffenden Behörden erweckt, und auch der Hr. Minister hat dem Hrn. Thomascik bereits weitere Förderung in seinen Bestrebungen zu Theil werden lassen.

2. Der Zeichnenunterricht.

Von verschiedenen Seiten ist der Wunsch ausgesprochen worden, dass dem Zeichnenunterrichte auf den Gymnasien und höheren Bürgerschulen mehr Sorgfalt gewidmet werden müsse, als bisher. Daher man auch als Lehrer nur Künstler von Fach angestellt wissen möchte, wegen welcher die Schule bei Vakanzen sich an die Akademie wenden möge.

Sehr ausführlich dagegen verbreitet sich Hr. Primer, Lehrer an der Realschule zu Krotoschin, über den Zeichnenunterricht auf Schulen. Die Ursachen der geringen Leistungen des Zeichnenunterrichts in den höheren Unterrichtsanstalten findet Hr. P. in dem Mangel eines bestimmten Zieles, in der daraus folgenden Unbestimmtheit und Ungründlichkeit des Zeichnenunterrichts und in der unvortheilhaften Stellung, welche das Zeichnen im Verhältniss zu den übrigen Schuldisciplinen einnimmt. — Blosse Handfertigkeit sei nicht das genügende Ziel, der Inhalt des Wiederzugebenden müsse geistig erfasst werden und mathematische Richtigkeit in der Auffassung sei die Hauptsache. Hr. P. findet die Grundlage des Zeichnenunterrichts im Einklang mit dem Princip der Realschule, als diese Grundlage aber stellt er die beschreibende Geometrie hin. Somit wird der Zeichnenunterricht der charakteristische Unterrichtszweig auf Realschulen. Durch alle Klassen hindurch von Quinta bis Prima vertheilt nun Hr. P. ausführlich und genau den Lehrstoff von den Augen- und freien Handübungen ohne Zirkel und Lineal, von der Anschauungslehre bis zu dem Studium der darstellenden Geometrie und der Bildung des Geschmacks. Dabei haben die Klassen bis Secunda wöchentlich 3, die beiden obersten Klassen dagegen 4 Stunden.

Mit dem geometrischen Zeichnen ist das freie Handzeichnen im vollen Einklange. Die beschreibende Geometrie ist die Grundlage des perspectivischen und geometrischen Zeichnens. Die Vorlegeblätter — will Hr. P. — dürfen nur anerkannt tüchtige Darstellungen klassischer Kunstwerke enthalten.

Hr. P. theilt mit, wie weit die Realschule in Krotoschin mit seinem Grundsatze und seinem Lehrplane in Uebereinstimmung ist. Nur die 3. und 4. Klasse weiche ab, im Uebrigen sei die Einrichtung ganz so. Den Unterricht in den oberen Klassen ertheilt ein Lehrer, den in den drei unteren Klassen zwei Lehrer.

Vom Zeichnenapparat, von den Lehrbüchern und dem Urtheil von Autoritäten über die beschreibende Geometrie als Grundlage des Zeichnenunterrichts handeln die folgenden Punkte der Denkschrift, welche sich dann noch über die ästhetische Grundlage des Zeichnenunterrichts und dessen richtige Stellung zu den anderen Unterrichtszweigen der Realschulen verbreitet und in seiner Schlussbetrachtung den Grundsatz befestigt: Weder der reine Künstler, noch der reine Mathematiker macht, das Lehrgeschick vorausgesetzt, den Zeichnenlehrer der Realschule.

Auch Hr. Lilienfeld in Magdeburg stimmt in die Klage ein, dass der Zeichnenunterricht meistens als eine blosse Fertigkeit den übrigen Lehrstoffen beigesellt erscheint, anstatt ihn als einen in den Plan der Schule eingreifenden Lehrzweig betrachtet zu sehen. Leider sei dies nicht allein vorherrschend noch heute so, sondern es gäbe noch viele Schulen, die diesen Unterricht ganz und gar entbehren, und wo er stattfinde, werde er in den meisten Fällen noch so traktirt, dass seine Erfolge nicht eben in Anschlag gebracht werden könnten.

Hr. L. in seiner Schrift: „Die Kunst in der Schule" (abgedruckt im Schulprogramm der höheren Gewerbe- und Handlungsschule. Ostern 1848) entwickelt als die Mängel des Zeichnenunterrichts: Unklarheit über Zweck und Bedeutung des Kunstunterrichts in den Schulen, daher schiefe Stellung zu denselben; ferner: vorherrschender Mangel sachverständiger Lehrer. Das Hauptmittel zur Hebung dieser Uebelstände findet Hr. L. darin, dass den Akademieen der schönen Künste ein Lehrstuhl beigeordnet würde, dessen eigentlicher Beruf es sein müsste, Eleven, welche sich dem Dienste der Schule widmen wollten, dazu besonders vorzubereiten und dass auch dann die Schulen verpflichtet würden, sie anzustellen. Insbesondere aber bedürfen die Seminarien, als die Pflanzstätten künftiger Lehrer, tüchtig durchgebildete Zeichner als Lehrer, deren Qualifikation grösseren Anforderungen entsprechen müsste, als die es kann, welche innerhalb des Gebietes der Schmidt'schen Methode gewonnen wird.

Ueber das System des Hrn. L. nur Folgendes: Mit dem Unterschiede der Ausdehnungen wird der Begriff des Maasses entwickelt, d. h. es wird den Schülern das Maass eines Zolles gegeben und hinfort keine Linie mehr ohne Anwendung eines zuvor bestimmten Maasses, d. h. vermittelst blosser Anschauung gezeichnet. Die Uebungen umfassen die gerade Linie in unveränderlichen, später in veränderlichen Richtungen. Das führt auf die Erklärung der Winkel, der Fläche, der Zeichnung endlich aller regelmässigen und unregelmässigen Figuren. Auf der zweiten Stufe wird zur krummen Linie übergegangen, welche bis über den Kreis hinaus zur Ellipse hin geübt wird. Hieran knüpft sich die Erklärung über die s. g. architektonischen Linien. Die dritte Stufe beginnt mit Uebungen, die sich den bis-

herigen anschliessen und die geübten Formen durch ein künstlerisches Medium veredeln, dann folgen Arabesken. Die vierte Stufe umfasst die menschliche Figur. Auf der fünften Stufe beginnen die plastischen Vorübungen; Schattirung, Anwendung der Estampe und zweierlei Kreide auf couleurtem Papier. Die sechste und letzte Stufe endlich bringt das Zeichnen nach der Natur. —

Es ist bekannt, dass gegenwärtig mancherlei Zeichnen-Lehrmethoden um den Preis der Zweckmässigkeit ringen. Es ist aber von anderer Seite auch darauf hingedeutet worden, dass nicht sowohl die Methode, als vielmehr die Lehrfähigkeit des Lehrers die anzustrebenden Erfolge sichere. (Schluss folgt.)

Die diesjährige Münchener Ausstellung.

Von **O. v. Schorn.**

(Fortsetzung.)

Obschon gerade München der Ort ist, an dem die Malerei religiöser Vorgänge von jeher am meisten cultivirt wurde und sich in dieser Richtung der Kunst eine besondere Schule herausgebildet hat, finden sich doch auf der diesjährigen Ausstellung nur wenige Gemälde dieser Gattung, die durch Neuheit der Composition und durch Grossartigkeit der Ausführung unsere Aufmerksamkeit fesseln.

Drei Gemälde indessen sind hauptsächlich vor den übrigen hervorzuheben. Ulr. Halbreiter, ein Münchner Meister, wählte für sein grosses Altarbild zum Vorwurf die Himmelfahrt und Krönung der Maria. Das Ganze zerfällt in zwei Gruppen, von denen wir die eine, die den unteren Theil der Darstellung ausmacht, mit dem Ausdruck der irdischen, die andere, welche sich auf den oberen Theil beschränkt, mit dem der überirdischen bezeichnen können. Die erste derselben zeigt uns das leere Grab, aus dem Lilien emporsprossen und um welches sich die zwölf Jünger Jesu versammelt haben. Ihre Blicke, theils in das Innere des Grabes gerichtet, theils erhoben zur Mutter Gottes, die auf Wolken getragen zum Himmel emporschwebt, zeigen theils den Ausdruck höchsten Erstaunens, theils den frommer Schwärmerei. Mannigfaltigkeit in der Haltung der Figuren und glückliche Anordnung in der Zusammenstellung machen den Eindruck eines harmonischen Ganzen.

Diesen unteren Theil des Bildes mit dem oberen vermittelnd, schweben zu beiden Seiten vom Grabe aufwärts Gruppen von Engeln, die Himmelskönigin mit Harfen und Weihrauchgefässen begrüssend. Sie selbst aber wird oben von Gott Vater und Sohn empfangen, die zu beiden Seiten thronen und im Begriffe sind, ihr eine Krone auf's Haupt zu setzen.

Wie sehr Halbreiter der technischen Behandlung Meister ist, haben schon seine früheren Arbeiten hinlänglich bewiesen, nur hätten wir bei diesem letzten Bilde den oberen Theil noch lichter, ätherischer dargestellt gewünscht, wodurch derselbe an Leichtigkeit gewonnen und den Contrast des überirdischen zum rein irdischen deutlicher hervorgerufen haben würde.

Jos. Ant. Fischer, ebenfalls ein Münchener, malte schon im Jahre 1849, beauftragt von König Ludwig, ein Bild, das jetzt mit zur Ausstellung gebracht ist und die Grablegung Christi zum Gegenstand hat. Wie in seinen früheren Compositionen zeichnet sich Fischer auch in dieser durch eine höhere Auffassung der darzustellenden Handlung aus. Auf der linken Seite des Bildes erblicken wir drei Männer, beschäftigt den Leichnam Jesu in das Felsengrab hineinzutragen. Zwei derselben sind mit Turbanen auf dem Haupte dargestellt, der dritte dagegen, der den Entschlafenen unter den Armen gefasst hat, trägt das silbergraue Haupt- und Barthaar frei herabfallend. Dieser hat die Augen von seiner Bürde abgewendet und blickt mit schmerzlicher Rührung auf die Maria, welche die Arme nach dem entschlafenen Sohne ausstreckt. Rechts von dieser sitzt die andere Maria, trauernd das Haupt in die eine Hand gestützt, während wir in der anderen die Nägel des Kreuzes erblicken. Trauernde Weiber, von denen es im Evangelium heisst, dass sie von ferne zusahen, stehen im Hintergrunde. Der Ernst des Schmerzes, entsprungen aus der religiös-feierlichen Stimmung, ist über das Ganze ausgegossen, und die tief-geistige Auffassung der dargestellten Handlung übt im Augenblick eine religiös erhebende Wirkung auf das Gemüth des Beschauers. — In der technischen Ausführung ist eine schöne, ausdrucksvolle Zeichnung mit kräftiger harmonischer Färbung und wirkungsvoller Haltung verbunden.

F. S. Navez, Direktor der k. Akademie der b. Künste in Brüssel, sandte drei Arbeiten ein, von denen hier zunächst der ersten, die heil. Familie darstellend, Erwähnung geschehen soll. Obschon der genannte Künstler ursprünglich der Genremalerei angehört, so lieferte derselbe doch schon früher die Zeichnungen zu vier Glasfenstern der Kathedrale St. Gudule in Brüssel, hinter dem Altare, darstellend die vier Evangelisten, und bewies dadurch, dass er der Composition und Ausführung religiös-erhabener Gegenstände vollkommen Meister sei.

Das Gemälde, welches uns hier vor Augen steht, zeigt die ganze Figur der Maria, in einem Lehnstuhle sitzend. Das schlafende Christuskind auf ihrem Schoosse hält sie mit beiden Armen umschlungen, während ihr sorglicher Blick, in dem die reinste Mutterzärtlichkeit zum Ausdrucke gelangt ist, dem Beschauer sich zuwendet. Zu ihren Füssen sitzt auf zwei steinernen, mit Ornamenten verzierten Stufen der kleine Johannes. In ihm erblicken wir einen muntern halbnackten Knaben, im Spiele mit einem Lamme, das mit Blüthen und Bändern reich geschmückt ist. Wir möchten glauben, der Künstler habe es sich hier zur Aufgabe gemacht, das erhebende Gefühl, welches uns ergreifen und vollkommen bemeistern soll, sobald wir vor ein Gemälde dieser Gattung hintreten, auf einem anderen als dem gewöhnlichen Wege in uns hervorzurufen. Denn wenn sonst der Ausdruck der Göttlichkeit, der aus den Augen der Madonna leuchtet, und der Geist des Ueberirdischen, der über ein Gemälde ausgegossen ist, bei der Betrachtung heiliger Familien vorzüglicher Meister auf uns wirkt, so ist es hier nur der himmlische Zauber eines innigen Familienlebens, der über die ganze Scene sich verbreitet und uns in der Mitempfindung des höchsten Glückes zu reineren, erhabeneren Gedanken emporhebt. Navez, der mit besonderer Vorliebe und Meisterschaft im Fache des Genres italienische Volksscenen behandelt, hat es versucht, auch seiner Maria den Typus des südlichen Charakters aufzudrücken. Sie erscheint nicht, wie bei vielen anderen, mit blond herabfallendem Haare, sondern dunkle Flechten, um die Stirne gelegt und von einem grünen Schleier umwallt, stehen gut zu den schön gezeichneten Brauen und Wimpern, die das weiche schwärmerische Auge beschatten. Auch in der wohlthuenden Zusammenstellung bestimmter einfacher Farben und der gelungenen technischen Ausführung ist die geübte Hand des Meisters zu erkennen.

Zwei Madonnen, in herkömmlicher Weise componirt und ausgeführt, von denen die letztere in einer Landschaft dargestellt ist, lieferten Ph. Foltz in München und Johann Ender in Wien.

Joh. Bapt. Müller, dessen Jeremias wir in der historischen Abtheilung ausführlicher erwähnten, brachte den heiligen Lucas, die Madonna malend. Der Heilige, in ein braunes Gewand gehüllt, sitzt auf einem Schemel, die beiden Hände im Schoosse übereinandergelegt, deren eine den Pinsel hält. Das

Gesicht, scharf geschnitten und durch dunklen Bart charakterisirt, erscheint uns vollkommen im Profile. Sein Auge, durch dessen Richtung die Wendung des Kopfes nach oben bedingt ist, heftet sich auf eine, von unten bis an die Hüften durch Wolken bedeckte Madonna, die das in ganzer Figur neben ihr stehende Christuskind mit den Händen unterstützt. Eine Tafel vor dem Heiligen zeigt das schon fast zur Vollendung gediehene Bild dieser Erscheinung. Leicht hätte dieses Gemälde an Wirkung gewinnen können, wenn nicht der Raum, auf dem es ausgeführt ist, zu spärlich zugemessen wäre. Alles aber, was wir erblicken, ist so dicht auf einander gedrängt, dass man leicht bewogen werden könnte, dasjenige, was für eine himmlische Erscheinung vor den Blicken des Heiligen gelten soll, nur für ein Wandgemälde zu halten, dessen Copie er zu liefern übernommen hat. Der reflektirende Verstand des Künstlers hat sich bei der Composition, wie bei der Ausführung zu sehr geltend gemacht, als dass ein besonders ergreifender geistiger Moment aus seiner Darstellung auf uns wirken könnte. Es bedarf mehr als der blossen Zeichnung eines Heiligenscheines, um uns den zum himmlischen Entzücken hingerissenen Heiligen in dem Bilde eines mit Malen beschäftigten Mannes erkennen zu lassen.

Originell, reizend in Composition und in Behandlung ist ein Gemälde von Grund, grossherzogl. bad. Hofmaler, das uns die heil. Caecilia vorführt. Die Figur, unterhalb der Linie abgeschnitten, wendet uns den Rücken zu, während der Kopf nach rechts gekehrt und so das Gesicht in halbem Profile uns sichtbar ist. In den emporgehobenen Händen hält die Heilige ein Notenblatt und ihre Züge erscheinen begeistert durch die Kunst der Musik. Was die Wahl der Farben in den Gewändern und die Behandlung derselben betrifft, so möchte man fast glauben, das Bild sei für einen nur spärlich beleuchteten Ort bestimmt, so sehr hat der Maler durch Helle und Klarheit bestimmt neben einander gestellter Farben einen übertriebenen Lichteffekt hervorzurufen getrachtet.

Als ein reizendes Bildchen, in kleinem Maassstabe, aber schön gedacht und mit zierlichem Pinsel vollendet, erscheint uns „der Leichnam der heil. Katharina, von Engeln getragen" von Michael Wittmer in Rom. Die Leiche eines lieblichen Frauenbildes, in weisse Tücher gehüllt, in Frisur und Gewandung etwas modern gehalten, wird von drei leicht emporschwebenden Engeln zum Himmel hinaufgetragen, unter sich den steinernen, schön gezierten Sarg, von dem der Deckel herabgeschoben, zurücklassend. Ein vierter Engel hält einen Kranz weisser Rosen über ihrem Haupte, während zwei kleinere von ferne sie geleiten.

(Fortsetzung folgt.)

Die Gemälde des Martin de Vos in der Schlosskirche zu Celle.

Von **Adolf Wichmann**, Historienmaler.

(Schluss.)

Der nun folgende letzte Stuhl dieser Reihe enthält wieder ein grosses Bild, welches allegorisch die streitende Kirche darstellt und nächst dem Altarbilde das grösste und bedeutendste der Kirche und sicher von Martin de Vos verfertigt ist.

Die Kirche als Jungfrau und Braut, mit einem Schleier das Haar geschmückt, sitzt mitten im Bilde; ihr zur Seite rechts und links die bösen Mächte, sie versuchend; — die Figuren, beinahe Lebensgrösse, sind nur bis unter die Kniee zu sehen. Die junge Kirche richtet in ihrer Bedrängniss den Blick vertrauensvoll nach oben und hält in der Linken die Bibel, in der Rechten den Schild des Glaubens, den folgende Inschrift erklärt. „Vor allen Dingen aber ergreifet den Schild des Glaubens mit welchem Ihr auslöschen könnt alle feurige Pfeile des Bösewichts". — Auf dem niedrigen Tische in der Mitte des Bildes liegt ein aufgeschlagenes Buch, worin folgende Worte geschrieben stehen:

„Unser lieber Herr Christus sagt, so ihr bleiben werdet an meiner Rede, so seid ihr meine rechten Jünger und werdet die Wahrheit erkennen, und die Wahrheit wird Euch frei machen. — Dein Wort ist meines Fusses Leuchte, ein Licht auf meinen Wegen".

Vorn am Tische senkrecht eine weisse Tafel, worauf die Worte:

„Mein Kind willt du Gottes Diener sein, so schicke dich zur Anfechtung, halt an, leid' dich, und wanke nicht, wann man dich davon locket. Sirach 2. Uns ist angst, aber wir verzagen nicht, wir leiden Verfolgung, aber wir werden nicht verlassen. 2. Cor. 4. Der Gerechte muss viel leiden, aber der Herr hilfet ihme aus dem allen. Ps. 34.".

Auf der linken Seite des Tisches sitzend und den vielsagenden Blick auf die Kirche richtend, hält ihr ein schönes Weib, allegorisch die Weltlust, eine glänzende Schaale voll köstlicher Früchte hin und will sie mit ihrer Herrlichkeit und allem Reichthum, der aus einem geöffneten Kasten hervorblinkt, verführen. — An dem Deckel der kostbaren Lade steht geschrieben: Alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest. — Und hinter dem Weibe, schrecklich anzusehen, steht der Tod als Gerippe, hat die Rechte erhoben und zielt mit einem Pfeil auf die Bedrängte.

Auf der andern Seite des Tisches sitzt im weissen Gewande als Engel des Lichts gekleidet, mit jugendlichem Antlitz und Engelsfittigen, ein Abgesandter der Hölle, ein falscher Prophet, sein neuestes Werk das „Interim" der jungen Kirche anbietend. — Welch eine frappante Darstellung des bekannten Sprichworts: das Interim hat den Schalk hinter ihm. — In dem Buche als Fingerzeig für den Beschauer finden sich folgende Bibelstellen:

2 Cor. 11. Denn solche falsche Apostel und trügliche Arbeiter verstellen sich in Christi Apostel und das ist auch kein Wunder, denn er selbst der Satan verstellt sich in einen Engel des Lichts, darumb ist es nicht ein grosses, ob auch seine Diener sich verstellen als Prediger der Gerechtigkeit, welcher Ende sein wird nach ihren Werken. — Röm. 16. Durch süsse Worte und prächtige Rede verführen sie die unschuldigen Herzen.

Hinter diesem falschen Engel stehet der Teufel selbst, wie der ägyptische Gott Anubis als menschliche Figur mit einem Wolfskopf dargestellt und dunkelbraun gemalt. In der nervigten rechten Faust hält er sein gewaltiges Schwerdt der Kirche entgegen und in der linken drohen Marterwerkzeuge und eine brennende Fackel, in deren hochaufsteigendem schwarzen Dampfe mit goldenen Buchstaben folgende Worte glänzen:

„Wehe denen, die auf Erden wohnen und auf dem Meer, denn der Teufel kommt zu euch hinab und hat einen grossen Zorn und weiss, dass er wenig Zeit hat".

Aber oben aus den Wolken, dem Beschauer zur Versöhnung, kommt ein Engel und bringt der getreuen standhaften Streiterin die Palme des Friedens und die Krone des ewigen Lebens und unter dem Bilde tröstet folgende Inschrift:

„Unser Herr Christus spricht denn meine Schaafe hören meine Stimme, und ich kenne sie, und sie folgen mir, und ich gebe ihnen das ewige Leben, und sie werden nimmermehr umkommen, und niemand wird sie aus meiner Hand reissen; der Vater, der sie mir gegeben hat, ist grösser denn alles und niemand wird sie aus meines Vaters Hand reissen. Der Vater und ich sind eins".

Oben im Halbrund stellt noch ein kleineres Bild die Versuchung Christi dar; eigenthümlich ist hier der Teufel als dicker Dominikanermönch vorgestellt.

Wenden wir uns nun auf die gegenüberliegende Seite der Kirche, wo an der Wand unter dem Fenster den grössten Raum das jüngste Gericht ausfüllt. — Christus oben in den Wolken,

zu seiner Rechten Maria knieend, zur Linken Johannes der Täufer und ringsum im Halbkreis Erzväter, Propheten und Apostel; darunter die Engel, welche die Posaunen blasen und unten die Auferstehung der Todten, welche links von Engeln, rechts von Teufeln abgeholt werden. — Die Composition ist nicht ohne Ernst und Schwung und zeigt eine kecke nie verlegene Phantasie, der bei der leichten, fast flüchtigen Ausführung grosse Kenntnisse und eminente Pinselfertigkeit zu Hülfe kommen. — Einzelne Gruppen, besonders unter den kleineren entfernten Figuren, würden auch einem Rubens Ehre machen.

Diesem Bilde rechts und links zur Seite stehen zwei grosse allegorische Gestalten: Glaube und Liebe, sehr schön gemalt, auch anmuthig und würdig gedacht. Die Köpfe sind schön und voll ernsten Ausdrucks, auch die Gewandung ist hier gross angelegt und gut behandelt.

Unter dem Glauben stehet: Wer an den Sohn Gottes glaubt der hat das ewige Leben; unter der Liebe: dabei wird Jedermann erkennen, dass Ihr meine Jünger seid, so ihr euch untereinander liebet.

Sehr innig und bedeutsam schliesst sich hier an die Darstellung des jüngsten Gerichts eine Folge von 7 Bildern, welche die 7 Werke der Barmherzigkeit darstellen und durch ihre Unterschriften, „ich bin hungrig gewesen und ihr habt mich gespeiset" etc. hinreichend erklärt und mit dem Gericht in Zusammenhang gebracht sind. Diese Bilder sind sehr interessant und lebendig componirt und ebenfalls kräftig und tüchtig als Skizzen gemalt.

Noch finden sich unten an der vorderen Stuhlreihe 3 Darstellungen aus der Apocalypse, von denen ich jedoch nur die eine erwähne, welche sehr lebendig entworfen und geistvoll skizzirt im oberen Theil die Freude der Seligen bei Christo und im untern die Qualen der Verdammten darstellt.

Wir steigen nun noch die Treppe zur Emporkirche hinauf, um noch ein Paar interessante Bilder zu betrachten.

Zuerst den grossen Christus, stehend auf Leinewand gemalt, in der Linken die Weltkugel haltend, welche die Rechte segnet; das Ganze ist einfach und voll Würde gehalten und besonders die Gewandung schön geworfen und gründlich studirt.

Unter den vielen Bildern des Martin de Vos, welche sich im Museum zu Antwerpen befinden, und die kürzlich einen Reisenden an diese Capelle lebhaft erinnert haben, soll auch ein ähnlicher Christus sein, der namentlich eine gleiche gläsern gemalte Weltkugel hält. — Ich habe nichts aufgefunden, was mich bestimmen könnte, nicht auch dieses grosse Gemälde dem Vos zuzuschreiben. — Die Inschriften sind folgende:

„Kann auch eine Mutter ihres Kindes vergessen? und ob sie desselbigen vergässe, so will ich doch Dein nicht vergessen. — Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch trösten — ich will euch heben, tragen, retten".

Weiter in der herzoglichen Loge ist die Sündfluth dargestellt und gehört mit zu den besten Gemälden der Capelle. Unter den sehr sorgfältig behandelten Figuren des Vordergrundes hat auch der Maler sein eigenes Conterfei angebracht und weist ganz vorne stehend, etwas grösser als die anderen Leute, mit der Rechten auf die rettende Arche. Eine sorgfältige Vergleichung dieses sauber gemalten Kopfes mit anderen bekannten Bildnissen des Vos muss in der Folge über noch etwaige Zweifel, von wem diese kleineren Bilder herrühren, entscheiden.

Hierzu die Stellen:

„Gott hat nicht verschonet der vorigen Welt, sondern bewahrte Noah, den Prediger der Gerechtigkeit, selbachte und führete die Sündfluth über die Welt der Gottlosen. In demselbigen ist er auch hingegangen und hat gepredigt den Geistern im Gefängniss die etwa nicht glaubten, da Gott einmal harrete und Geduld hatte zu den Zeiten Noah, da man die Arche zurüstete in welcher wenige, das ist 8 Seelen behalten wurden durchs Wasser; welches nun auch uns seelig machet in der Taufe, die durch jenes bedeutet ist".

Die übrigen Bilder, unter ihnen noch 2 grosse, der Triumph Davids und die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, scheinen mir keiner weiteren Beleuchtung werth, und ich beende diese Beschreibung mit dem schönen Spruche, der sich unter Davids Bilde, auf Herzog Wilhelms Platze befindet:

„Eins hätte ich gern, dass ich im Hause des Herrn bleiben möge mein Lebelang, zu schauen die schönen Gottesdienste des Herrn und seinen Tempel zu besuchen".

Möge die schöne Capelle in ihrer jetzigen Gestalt noch recht lange erhalten bleiben, vor jeder Neuerung und Restauration bewahrt werden und jedem sinnigen Beschauer ernst und tröstlich zum Herzen sprechen.

Kupferstiche.

Von E. Mandel in Berlin ist kürzlich ein Kupferstich vollendet werden, welcher das Brustbild des unlängst zu Königsberg verstorbenen berühmten Astronomen F. W. Bessel vorstellt. Der Stich ist im Ganzen etwas über $10\frac{1}{2}$ Zoll hoch und gegen 8 Zoll breit; ein engeres Oval, von $7\frac{3}{4}$ Zoll Höhe zu $6\frac{3}{4}$ Zoll Breite, schliesst das Brustbild ein. Die Arbeit des Stiches ist in derjenigen vollen Meisterschaft durchgeführt, die wir an Mandel bereits gewöhnt sind. Das dazu benutzte Original zeichnet sich, wie es scheint, durch eine geistreiche, eigenthümlich interessante Auffassung, aber wohl nicht in gleichem Grade durch ein entwickelt feines Naturgefühl aus. Wenn wir es gewünscht hätten, dem Meister des Kupferstiches ein den künstlerischen Anforderungen vollkommen entsprechendes Originalwerk übertragen zu sehen, so ist die Veranlassung doch in anderer Beziehung aller Anerkennung werth. Das Blatt ist nemlich für den nächst erscheinenden Band der astronomischen Beobachtungen der Sternwarte zu Königsberg, der Bessel lange Jahre mit so ruhmwürdigen Erfolgen vorgestanden, bestimmt: und wir können somit von künstlerischer Seite nur unsre volle Freude darüber aussprechen, dass man diejenige künstlerische Ausstattung eines wissenschaftlichen Werkes, die zugleich ein Denkmal höchsten wissenschaftlichen Verdienstes sein sollte, auch nicht anders als mit Heranziehung des Besten, was die Kunst für diesen Fall zu liefern im Stande war, beschafft sehen wollte.

F. K.

Christus am Kreuz nach einem Oelgemälde des Fra Sebastiano del Piombo, gestochen von F. Forster in Paris, in Verlag von E. Arnold in Dresden.

Wir haben hier ein in vieler Beziehung sehr merkwürdiges und ausnehmend schönes Blatt vor uns. Das Originalgemälde (das ich nicht kenne) befindet sich in Privatbesitz in Paris und scheint der Periode anzugehören, in welcher Luciani die imponirenden Wirkungen Michel Angelo's noch nicht an seiner Kunst erfahren hatte. Es waltet darin ein grossartiger Naturalismus, ohne alle Uebertreibung in den Formen und Bewegungen; es ist das Bild der Vollendung des „Menschen Christus", an welchem weder Tod noch Leiden eine entstellende Macht ausüben, oder eine andere Veränderung, als den Stillstand des Lebens hervorbringen konnten. Vollkommene Ruhe in den sanft zusammengesunkenen Knieen, in dem leicht überhängenden Oberkörper, in dem auf die Brust geneigten schmerzlosen Antlitz. Ein in der höchsten Einfachheit der Darstellung bei grosser Meisterschaft in den künstlerischen Mitteln unendlich rührendes Bild. Den Stich betreffend, so ist er nicht nur

eine der schönsten Arbeiten, sondern leider die letzte dieser geschickten Hand. Forster beschliesst mit diesem in aller Hinsicht werthvollen Blatt seine thätige und ruhmvolle Laufbahn, weil er dem Alter, das seine Lebensbahn abwärts lenkt, kein Recht über seinen künstlerischen Werth einräumen will. Der Grund des Kupferstiches ist klar schwarz, von breiten Horizontallagen mit feinen Quarrées durchschnitten; der Körper ist ganz gedeckt (nur an der Dornenkrone sind ein Paar weisse Stellen); die Richtung der Striche folgt genau und mit feinem Gefühl den Formen, so dass diese bis zur kleinsten vollkommen verstanden erscheinen; die Haltung ist in der grösstmöglichen Vollkommenheit erreicht, sowohl in Betreff der Rundung im Allgemeinen, als der Abtonung von oben nach unten. Dass gerade ein solches Werk Bedürfniss ist, wissen die am besten, die mit Widerstreben zu den bekannten Schmerzensbildern des Gekreuzigten ihre Zuflucht genommen, welche trotz aller Pracht und allen Kunstaufwandes mehr eine peinliche, als eine fromme Empfindung wecken müssen. Der Preis scheint nach dem Umfang der Arbeit und der glänzenden Ausstattung sehr mässig, indem er auf 2 Thlr. für einen Abdruck auf weissem, 4 Thlr. für einen auf chinesischem und 8 Thlr. für einen vor der Schrift festgesetzt ist. **ef.**

Steinzeichnungen.

Christus auf dem Oelberge. Nach dem Originalkarton von Ed. Steinle, lith. von G. Koch. 17 Zoll lang, 13 Zoll hoch. Cassel bei Th. Fischer. Pr.: 2 Thlr.

Auf einem Felsenvorsprung kniet Christus im Gebet. Er neigt sich mit hingebender Geberde, die das Wort: „doch nicht mein, sondern Dein Wille geschehe" auszudrücken scheint, vor einem Engel, der mit dem Ausdruck theilnahmvollen Schmerzes, lichtumflossen aus einer dunklen Wolke hervorschwebend, dem Erlöser den Schmerzenskelch darbietet.

Gleich darunter, nur um einen kleinen Felsenabsatz niedriger, ruhen drei der Jünger an diesen und an einen Eichenstamm gelehnt. Petrus hält den Griff seines Schwertes in der Hand. Zur Linken sieht man in der Ferne das Gartenthor, durch welches eben die suchende Schaar mit Fackeln und Spiessen herannaht.

Die Arbeit ist sorgfältig und fleissig im Carton-Charakter mit wenigen zart aufgesetzten weissen Lichtern ausgeführt und hat durchaus das Gepräge von dem weichen und milden Stift des Künstlers. Etwas störend für die Wirkung der schlafenden Gruppe ist der hinter dem Rücken des Johannes von dem Engelslichte angestreifte Felsenrand, der dadurch zu einem Flügelpaar des Lieblingsjüngers zu werden scheint, eine nothwendig auch im Original befindliche Wirkung, die in der Zeichnung nicht durch den gleichfalls auf diese Weise beleuchteten, entgegenliegenden Eichenstamm, wahrscheinlich aber in der Farbenausführung aufgehoben wird. Ein Beschauer glaubte sich neulich der vermeintlichen Flügel wegen auf den ersten Anblick einer durch „Glauben, Liebe und Hoffnung" gebildeten Gruppe gegenüber, bis näheres Eingehen ihn von seinem Irrthume überzeugte.

Die Hausandacht. Nach einem Genrebilde von G. v. Reutern, lith. von G. Koch.

Die meisten und bedeutenden Bilder des ausgezeichneten Künstlers gehen, wie man hört, nach Russland. Wir haben es hier also nur mit einem anspruchslosen Genrebildchen zu thun. Die Scene ist in einer Bauernstube. „Zur Seite des wärmenden Ofens", mit dem Rücken halb gegen den Beschauer sitzt der Grossvater und lies't mit saurem Eifer in der heiligen Schrift. Die Tochter, eine junge Bäuerin, lässt die wirthschaftliche Beschäftigung des Kartoffelschälens augenblicklich ruhen, um an der Andacht Theil zu nehmen, zu der sie auch den kleinen Sohn anleitet, der seinerseits die Beschäftigung mit einer Peitsche und einem angebissenen Apfel nicht so gern verlassen zu haben scheint, wie das weinerliche Gesicht andeutet, womit er unter Beihülfe der Mutter seine Händchen faltet. Die Steinzeichnung ist kräftig, sauber und klar durchgeführt. **F. E.**

Zeitung.

L. Berlin, im Nov. Wir haben schon früher einmal in diesen Blättern der vom Professor Schramm beabsichtigten Unternehmung gedacht, eine Galerie berühmter Zeitgenossen in treu nach der Natur genommenen Bildnissen herauszugeben. In No. 4 des laufenden Jahrgangs haben wir versucht, die vortreffliche und eigenthümliche Art, in welcher der Künstler seine Aufgabe auffasst, zu charakterisiren. Seitdem hat das Unternehmen einen weiteren erfreulichen Fortgang gehabt, und wir sahen in diesen Tagen die Portraits von Cornelius, Schelling, C. Ritter, W. Grimm, Gerhard, Solzmann, Ermann, Stahl und andrer Koryphäen der Kunst und Wissenschaft. Hoffentlich wird das Erscheinen der Sammlung nicht lange mehr auf sich warten lassen, da dieselbe ebensowohl wegen der trefflichen Auswahl, als der charakteristischen Ausführung ohne Zweifel nach allen Seiten hin sich die Sympatieen des Publikums gewinnen wird.

Berlin. Nach der amtlichen Liste der von den Jurys bei der Londoner Ausstellung zuerkannten Auszeichnungen sind Berliner Künstlern folgende zu Theil geworden: 1. Die grosse Verdienst-Medaille erhielten: Prof. Kiss für die Amazone, E. A. A. Wagner (J. Wagner & Sohn) für einen Tafelaufsatz von Silber. — 2. Preis-Medaillen erhielten: Gust. Bläser für eine Bronzestatue von Beethoven u. A., S. P. Devaranne & Sohn für Zinkgüsse, E. H. Fischer für Bronzefiguren, Julius Franz für zwei Victorien von Bronze, Louis Friebel für einen neufoundländer Hund von Bronze, M. Geiss für die Zinkstatue der Eva u. A. mit besonderer Anerkennung des Verdienstes, Th. Kalide für den Knaben mit dem Schwan u. A., das k. preuss. Eisengiessereiamt für Arbeiten mit eingelegtem Silber, die k. preuss. Porzellanmanufactur für Porzellan, Paul Gropius für Steinpapp-Figuren, Bau...h Cantian, Tisch und andere Gegenstände von Marmor und Granit, Prof. Drake für den Gypsabguss des Piedestals zum Denkmal König Friedrich Wilhelm III. v. Preussen, K. Fischer für Medaillen, Winckelmann & Söhne für lithographischen Farbendruck, Albert Wolff für eine Marmorgruppe: die Unschuld. — 3. Ehrenvolle Erwähnungen erhielten: Jacob Liepmann für seinen Oelbilderdruck, Müller für Ornamente von Bronzeguss, Jul. Winckelmann für Electrotypen, Bernh. Afinger für Medaillons, Th. Kalide für den Knaben mit dem Schwan in Bronze, C. Müller für zwei Gruppen in Bronze, C. Pfeuffer für Medaillen.

(Der heutigen Nummer liegt der Anzeiger No. 6 bei.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 50. Sonnabend, den 13. December. 1851.

Zum Dombau-Fest.

Am 29. November d. J. fand im königl. Opernhause zu Berlin, auf Veranstaltung des akademischen Dombau-Vereines, ein festliches Concert zum Besten des Kölner Dombaues statt. Der folgende Prolog, — ursprünglich zur chormässigen musikalischen Composition bestimmt, — leitete dasselbe nach vorangegangener Fest-Ouvertüre ein.

Zum grünen Rhein, zum heiligen Strom,
Ihr grüssenden Klänge!

Zu der sieben Berge duftigem Kranz,
Wo der Fels aufragt aus der grünen Flut,
Wo aus dämmernden Tagen die Sage klingt,
Wo im Felsgeklüft, im festen Gestein
Der Drache gebannt, den Siegfried schlug, —
Und als er ihn schlug,
Da war gebrochen der dunkle Bann,
Der den Fels und den Strom gebunden.

Und sie kamen und brachen am Drachenfels
Das feste Gestein,
Und führten es nieder zur heiligen Köln,
Und bauten den Dom, den heiligen Dom.
Da ward von quellendem Leben,
Vom Hauch des Geistes der Stein erfüllt;
Auf stieg der Stein in die Lüfte,
Stieg auf wie des Menschen Gedanke,
Dem Drang der ewigen Sehnsucht
Die Wege deutend.
Doch drinnen wölbten die Hallen sich,
Ein göttlich Geheimniss bergend, —
Ruhe dem sehnenden Geist.

Und Abend ward's, und die Hand ward müd,
Und das Richtscheit sank und sie sprachen das Wort:
Wir begannen das Werk, wir gehn zur Ruh; —
Die nach uns kommen, sie thun wie wir,
Und aber wie wir, bis das Werk vollbracht,
Bis auf höchster Zinne das höchste Kreuz
Aufblüht in die ewigen Lüfte.

Und es kam die Nacht, — und Morgen ward's, —
Und wir sind da,
Das Wort der Väter zu lösen.
Zum grünen Rhein, zum heiligen Strom,
Ihr grüssenden Klänge!
Aus allen den Gauen der Heimat
Zum heiligen Dom, dass mächtiger stets
Aufsteig' in die Lüfte der heilige Bau,
Stets weiter die Hallen sich wölben,
Alle Söhne der Heimat
Drin ihre Stätte finden,
Alle heilige Sehnsucht
Drinnen sich löse! —

Und sind wir's, die vollenden das Werk?
Und geben auch wir nicht Richtscheit einst
Und Meissel in andere Hand? —
Doch wie es sei:
Wir bleiben getrost, denn das deutsche Volk,
Noch vorwärts blickt es mit festem Muth,
Noch des Endes der Tage harrt es nicht.
Und schaaren wird es sich fort und fort
Um den heiligen Dom, —
Und zu dem es ruft im heiligen Dom,
Der es treulich geführt Jahrtausende durch,
Er wird seines Volkes walten!

F. Kugler.

Das neue Theatergebäude zu Hannover.

Es war eine jener
„fürstlichsten Gelegenheiten,
„Des Vaterlandes Kunst emporzurichten,“
von denen Johann Georg Müller spricht, als der regierende König von Hannover den Entschluss fasste, seiner Residenz ein neues Schauspielhaus zu schenken, und zu diesem Zweck die Summe von 600,000 Thlrn., wenn wir recht berichtet sind, bewilligte. Dass das Bedürfniss eines Neubaues längst vorhanden gewesen, fühlte jeder, der nur einmal in dem alten Lokale des Hoftheaters einer Vorstellung beigewohnt hatte; dass es aber in so grossartiger Weise befriedigt werden sollte, war wie eine seltne Gunst des Himmels, um die der ausführende Architekt zu beneiden schien. Noch seltner jedoch und beneidenswerther war ohne Zweifel der Umstand, dass der königliche Bauherr, eben so freigebig wie er war in Anweisung der materiellen Mittel, eben so liberal sich zeigte in der Art und Weise, wie er seinem Baumeister völlig freie Hand liess

in der Benutzung und Verwendung derselben. Wahrlich ein Sonnenblick des Glücks, wie er selbst im Verlaufe von Jahrhunderten einem Architekten selten lächelt: unbeschränkte, das blosse Bedürfniss weit übersteigende Mittel, ungehinderte Freiheit seinen Plan zu concipiren und auszuführen, und endlich noch ein vortreffliches Baumaterial: — fürwahr eine der fürstlichsten Gelegenheiten! —

Der Bau ist augenblicklich seiner Vollendung nahe, und das schaulustige Publikum verfehlt nicht, über die Kolossalität der Anlage, die gediegene Solidität des Materials, welches die Sandsteinbrüche des nahen Deisters lieferten, die blendende Pracht der Marmorstufen, den Glanz der Fussböden, den Schimmer der Vergoldungen, die reiche Zierde der Säulenordnungen in gebührendes Entzücken zu gerathen. So gern wir in diese Bewunderung einstimmen möchten, so können wir doch mancherlei Bedenken nicht unterdrücken, und wenn wir uns auch nicht anmassen, eine nach allen Seiten hin erschöpfende Besprechung des Gebäudes zu liefern, so wollen wir doch nicht anstehen, dasselbe in seinen Hauptzügen zu charakterisiren.

Von einem Tempel, den die Architektur der schwesterlichen Kunst des Mimen errichtet, darf man billiger Weise verlangen, dass er allen Anforderungen genüge, die man mit Recht an eine künstlerische That von solcher Bedeutung stellt, und nicht kann hier der Baumeister sich durch einen ähnlichen Spruch bescheidener Selbsterkenntniss entschuldigen, wie der Architekt der fantastischen Rococo-Façade der Kirche zu Bückeburg, die in grossen goldnen Lettern dem kopfschüttelnden Beschauer zuruft: *Exemplum religionis, non structurae.* Nein, hier verlangen wir ein *exemplum sructurae,* ein vollgültiges Musterbild von Architektur.

Der Totaleindruck des Gebäudes, das in dem neuen Stadttheile liegt und, von weitem Platze umgeben, dem Schritte wie dem Auge von allen Seiten den freiesten Zutritt gewährt, ist nicht ungünstig zu nennen. Es imponirt in der That auf den ersten Anblick durch die Kolossalität der Verhältnisse. Aber es imponirt mehr wie ein gewaltiger Bergriese, der aus kleineren Gefährten emporragt, wie ein durch von aussen her wirkende physische Gewalten zusammengethürmtes Conglomerat roher Massen, nicht wie ein durch die ihm innewohnenden, von innen heraus schaffenden statischen Gesetze gewordener Organismus. Ein Hauptbau mit schwach ansteigenden Giebelfeldern hat zu jeder Seite einen um eine Etage niedrigeren Flügel. Den Flügeln an Höhe entspricht ein Vorbau des Haupttheiles mit einem Altan. Vor diesen legt sich, wieder um ein Stockwerk niedriger, ein zweiter Vorbau als Einfahrt.

Ich weiss wohl, ich hätte bei dieser Beschreibung von unten herauf verfahren sollen, wie man ja auch von unten herauf baut. Aber ich habe unwillkürlich den entgegengesetzten Weg einschlagen müssen, weil das Gebäude dem Beschauer den Eindruck giebt, als sei der Architekt beim Entwerfen des Planes eben so zu Werke gegangen. Daher stehen die einzelnen Theile nicht in dem Verhältnisse einer wechselweise bedingten Nothwendigkeit, sondern mehr in dem einer zufälligen Anklebung oder Ineinanderschachtelung. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die schmächtigen Eckpilaster. Von geringer Ausladung und magerer Bildung scheinen sie nur mit genauer Noth die bloss äusserlich zusammengefügten, nicht innerlich zusammengehörigen Bautheile vor dem vollständigen Auseinanderfallen bewahren zu können. Auch nach oben hin fehlt dem Gebäude die gebührende kräftige Begränzung, und der unverhältnissmässig dürftig gebildete Dachsims macht den Eindruck als wolle er bemerken, wie es so ganz zufällig und willkürlich sei, dass die Mauer dort schon abschliesse. Endlich scheint uns die Trennung der im römischen Rundbogen überwölbten Fenster von ihrer unteren rechtwinkligen Abtheilung durch einen horizontalen Steinbalken eben so wenig durch die Nothwendigkeit geboten als durch die Schönheit sanctionirt. Anstatt zusammenhangender einheitlicher Maueröffnungen erhalten wir vielfach getheilte, und die Abwechselung zwischen Mauerfläche und Oeffnung, zwischen Licht und Schatten wird statt einer grossartigen, ruhigen eine kleinliche, unruhige.

Doch lassen wir den Aussenbau. Vielleicht bietet das Innere uns Ersatz für das, was wir draussen entbehren mussten. Fort mit dem Misstrauen, das uns die grossen Kandelaber einflössen wollen, die in barokstem Rococostyle die Zugänge zur Auffahrt bewachen. Wir wollen es nicht glauben, dass sie etwa eine compendiarische Inhaltsanzeige sein könnten. Man soll ja von einem Menschen immer das Beste voraussetzen; warum nicht auch von einem harmlosen Kandelaber? Nehmen wir also an, dass uns eine freundliche Ueberraschung bereitet sei.

Wir treten in ein Vestibül, das zu beiden Seiten die Schalter für die Austheilung der Billets, im Hintergrunde aber, wo es in einen schmaleren Corridor mündet, die Aufgänge zu den verschiedenen Zuschauer-Räumen hat. Lobenswerth ist, dass jedem Raume seine gesonderten Zugänge zugeordnet sind; minder zweckmässig dagegen will uns der Säulenwald des Vestibüls bedünken. Hier drängt sich in der That eine solche Menge lang und dünn geschafteter Säulen, dass man unwillkürlich auf den Verdacht verfällt, dieser Vorplatz sei nicht bestimmt, einer grossen Menschenmenge beim Ein- und Ausströmen freien Durchgang zu bieten, sondern er sei geschaffen, dass daselbst Verstecken gespielt werde. Es ist ein solcher Säulenwald, dass man vor Säulen die Menschen kaum sehen wird. Tritt man nun aus dem Vestibül, wo die gehäufte Zahl der durch lauter enggespannte Kreuzgewölbe verbundenen Säulen das Auge fast verwirrt hat, in den anstossenden Corridor, so wird der Blick auf's Neue, aber in anderer Weise, beleidigt. Der ganze lange Raum ist nämlich durch flachgedrückte Bögen überwölbt, gewiss die hässlichste Linie, in der man einen Raum überdecken kann. Noch empfindlicher wirkt die öde Monotonie dieser langen, gähnenden, platten Gewölbrücken im Gegensatze zu dem unruhigen Wechsel, der im Vestibül herrscht: dort der schleppende Schritt eines Greises, hier das störende Hüpfen flüchtiger Kinderfüsse. Es kann keine Entschuldigung für den Architekten in dem Umstande gefunden werden, dass er beide Räume, so verschieden in ihren Spannungsverhältnissen, gleich hoch halten musste. Konnte er dieses Problem nicht anders lösen (denn die Lösung durch den Spitzbogen wäre allerdings ästhetisch unmöglich gewesen mitten unter den Formen römischer Architektur), so musste er unbedingt die ganze Conception ändern, ehe er solche Widersprüche, deren jeder schon für sich allein unschön war, auf einander platzen liess.

Gehen wir weiter hinauf in die zweite Etage. Eine marmorne Treppe führt an jeder Seite empor, bei der die Form hinter dem Material zurück steht; wenigstens machen die sehr stumpf profilirten Stufen den Eindruck des Trägen, schwerfällig Zusammengebrachten, während sie doch ein elastisches Aufsteigen andeuten sollten. Doch wir wollen uns nicht so sehr in's Detail verlieren; nur flüchtig sei bemerkt, dass die Belegung der Foyers des ersten Ranges mit Marmorfussböden uns sehr unzweckmässig erscheint, während sonst die Anordnung und Disposition der Räume im Allgemeinen als praktisch und splendid zu loben ist. Man brauchte freilich nur aus dem Vollen herauszuconstruiren, und die schwierige Aufgabe, auf beschränktem Raume den Anforderungen der Zweckmässigkeit gerecht zu werden, genirte hier den Baumeister nicht.

Aber was uns mehr als alle bisher erwähnten Mängel frappirte, das ist die hier zur Anwendung gebrachte Manier der

Detailbildung. Da der Architekt in der Gesammtanlage den Formen römischer Bauweise gefolgt war, so hätte man erwarten sollen, dass er auch im Ornament dem einmal gewählten Formprinzip treu bleiben würde. Ja, wir hätten ihm verziehen, wenn er nur Copieen alter Vorbilder gebracht hätte, weil wir uns gesagt haben würden, dass das Selbsterfinden nun einmal nicht Jedermanns Sache sei. Statt dessen sind wir zugleich überrascht und betrübt, in der ganzen Ornamentation des Gebäudes, von den Kandelabern des Vorplatzes, den Karyatiden des Concertsaales und den Kronleuchtern des Inneren bis zu den Balustraden, Gesimsen und ähnlichen Gliedern Nichts als den ausschweifendsten Rococo-Ungeschmack anzutreffen. Was würde unser wackrer Johann Georg Müller zu solchen Erscheinungen sagen, wenn schon die Münchener Feldherrnhalle ihm die tief empfundene Klage auspresste, dass die „fürstlichsten Gelegenheiten, des Vaterlandes Kunst emporzurichten, ungenutzt an uns vorübergleiten!“ Wofür hat denn unsre Zeit seit Winckelmann so viel hingebenden, liebevollen Fleiss darauf verwandt, in der Kunst wieder das Wahre und Aechte vom Falschen, Erlogenen unterscheiden zu lernen; wofür hat die Forschung sich in die ganze Kulturgeschichte der Vergangenheit vertieft, wenn es noch jetzt möglich ist, dass ein Kunstwerk von so hervorragender Stellung zu seiner Ausschmückung die Formen einer Zeit entlehnt, die vor dem geläuterten Bewusstsein der Gegenwart als unnatürliche, verschnörkelte Ausschweifungen einer libidinösen Phantasie erscheinen! Schlimm genug, dass solche Missformen in dem Mobiliar unserer Wohnungen, den Tischlerarbeiten, Porzellanfabrikaten und andern dahin gehörigen Zweigen der Kunstgewerbe sich wieder eingeschlichen haben: aus Monumenten grösserer Bedeutung sollte man sie doch fern halten. Denn unsre Wohn- oder vielmehr Miethshäuser sind für ephemere Zwecke gebaut und werden mit ihren Erbauern wieder verschwinden: aber ein Bauwerk wie das in Rede stehende ist für Jahrhunderte berechnet und wird späten Geschlechtern noch als Denkmal der Sittengeschichte unsrer Tage erscheinen. Und wenn wir nun auch wissen, dass es nicht der königl. Ober-Hofbaurath Lawes, der Haupt-Baumeister des Theaters und Erfinder des Planes, ist, dem man diese störenden Ornamente zuschreiben muss, sondern dass dieselben dem Hofbaumeister Molthan ihre Entstehung verdanken: so wird doch die Kunstgeschichte dereinst, des letzteren Namens vergessend, die moralische Urheberschaft des gesammten Baues an den Namen Lawes knüpfen.

Bruno.

Landschafts-Studien von Max Schmidt.

Der Dampf, der jetzt Welttheile verbindet, Stunden zu Minuten zusammenzwingt und die Verhältnisse neugestaltete, berührte auch die Kunst.

Die Gewohnheit der Künstler, Italien als das Endziel ihrer Studienreisen zu betrachten, hat in den letzten Jahren, vornehmlich bei den Landschaftsmalern, bedeutend abgenommen. Abgesehn von den Weltumseglern und Grönlandsfahrern, die in neuester Zeit erstanden sind, hat sich unter ihnen der Trieb auch noch nach anderer als nur italischer Sonne immer mehr verbreitet.

Sowohl der hohe Norden mit seiner düsteren gigantischen Natur — die Gebirge Schwedens und Norwegens — wie der tiefere Süden mit seinen Wüsten und Steppen — der Orient im weitesten Sinne — wurde in letzterer Zeit von deutschen Künstlern mannigfach ausgebeutet.

Zu den hiesigen Landschaftsmalern, die den Orient bereisten, gehört Max Schmidt. Ein langdauernder Aufenthalt in Unterägypten, Syrien, Palästina u. s. w. füllte seine Mappen mit zahlreichen Studien, denen wir bereits manches schätzbare Bild verdanken. Einmal näher vertraut geworden mit den vielfachen Schönheiten und Eigenthümlichkeiten dieser südlichen Natur, zog es ihn auch in diesem Jahre dorthin. Zum Ziel dieser Reise bestimmte er die Jonischen Inseln: auf Cephalonia, Ithaka und Corfu suchte der Künstler nach neuem Stoff für seine heimathliche Thätigkeit.

Dass er denselben in hinreichendem Maasse gefunden, bekundet die Fülle der Studien, die er von dort mit zurückbrachte.

Unter diesen, ausschliesslich der landschaftlichen Natur abgewonnenen Skizzen, behaupten die auf den beiden letztgenannten Inseln gefertigten, sowohl der Anzahl wie dem Inhalte nach, den Vorrang.

Ithaka, das Reich des Odysseus, fesselte den Künstler zunächst. Nicht die zweifelhaften Trümmer aus jener grauen Vorzeit, in die uns das unsterbliche Werk des griechischen Epikers so mächtig hineinzieht, beschäftigten ihn. — Die Natur war es auch hier allein, die ihn zur Thätigkeit begeisterte, denn sie ist und bleibt das einzige ewig bestehende, sich stets neu erzeugende Denkmal, während über sie hinweg die Zeit, im gewaltigen Fluge davoneilend, die Werke der Menschen schonungslos vernichtet, — und so erblicken wir denn hier als die stummen Zeugen jenes Heldenalters noch dieselben Felsen, dasselbe Meer — jene Natur — die einst der Dichter besang und mit seinen Gestalten belebte.

Wissen wir es dem Künstler Dank, dass er grade diesen Theil von Griechenland zu neuen Studien erwählte, indem derselbe nicht nur an und für sich malerisch ist, als er auch zugleich mit dem gefeiertsten Werke der griechischen Poesie im innigen Zusammenhange erscheint. Dass diese doppelte Absicht den Skizzen mit zum Grunde liegt, geht aus ihnen selbst deutlich hervor, indem unter ihnen besonders die landschaftlichen Punkte, an die das homerische Epos erinnert, mit besonderer Vorliebe behandelt sind.

Unter denen auf Ithaka gefertigten Studien heben wir vorzugsweise die Darstellungen hervor, auf denen der Beschauer das Meer und die vom Dichter näher bezeichneten Berge deutlich erblickt: der Fels, welcher einst die Akropole von Ithaka trug und ferner der Rabenfelsen oder Korakon Petra, in dessen Nähe „am heiligen Quell Arethusa“ die Heerden des Odysseus weideten. Von nicht geringem Interesse sind die verschiedenen Aussichten auf den, von Homer[1]) so anschaulich geschilderten Hafen:

„Eine Bucht ist Forkys geweiht, dem Greise des Meeres,
Gegen der Ithaker Stadt; und zwo vorragende Spitzen
Laufen mit zackigem Fels, zur Mündung der Bucht sich senkend;
Diese hemmen die Fluth, die der Sturm lautbrausend heranwälzt,
Draussen zurück; . . . .
Aber am Haupte der Bucht grünt weitumschattend ein Oelbaum.
Eine Grotte zunächst voll lieblich dämmernder Anmuth
Ist den Nimfen geweiht, die man Najaden benennet . . u. s. f.“

Auch das Gebirge „Neriton, finster von Waldung“, so wie der Hafen Rheitron und viele andere Darstellungen von allgemeinerem Interesse erfreuen Sinn und Herz bei Betrachtung dieser Skizzen.

Zu gleicher Thätigkeit bestimmte den Künstler die Insel Corfu. Sie, wohin die Phantasie so gern das glückliche Reich des weise gebietenden Alkinoos verlegt, bot hiernach ähnliche Anknüpfpunkte für die Wahl der Gegenstände wie Ithaka.

Scheria, das gesegnete Land der „Meerdurchfurchenden“

1) Odyss XIII. 96.

Phäaken breitet sich in diesen Studien vor unsern Blicken aus, und gern gestalten wir auch unserer Phantasie dies Land in ihnen wiederzuerkennen, um es mit den von der Poesie erzeugten Gestalten zu beleben.

Die Anzahl der auf der Insel Corfu gefertigten Blätter ist ebenfalls bedeutend und auch in ihnen zeigt sich das Bestreben, diejenigen Punkte besonders hervorzuheben, wo die Dichtung das landschaftliche Interesse erhöht.

Mehrere Studien zeigen uns die Aussicht auf die in der Nähe gelegene kleine Insel, die der Dichtersage zufolge aus dem von Ithaka heimkehrenden Phäaken-Schiffe erstand, indem der rächende Poseidon daselbe

„Schlug mit der Fläche der Hand, and schuf zum Felsen es plötzlich,
Der fest wurzelt' am Boden des Meers; — —"

Andere, besonders malerische Darstellungen bot auch hier das Gebirge mit dem riesigen S. Salvator, der seinen Gipfel mächtig in den duftblauen Aether erstreckt. Auch die Quelle des langsam dahinfliessenden Flüsschens Cressida beschäftigt durch seine eigenthümliche Umgebung die gern im griechischen Alterthum verweilende Phantasie, während die mannigfach verschieden gestalteten Ufer anderer Flüsse uns unwillkürlich zur Vergegenwärtigung jener reizenden Scene auffordern, in welcher der vielgewanderte Odysseus zum erstenmal der lieblichen Nausikaa gegenübertritt.

Doch es würde zu weit führen, wollten wir uns in alle die interessanten landschaftlichen und poetischen Einzelheiten dieser Blätter noch tiefer versenken; das bleibe Sache der Anschauung.

Bevor wir uns jedoch von ihnen trennen, können wir nicht umhin, schliesslich ein Wort über die Art der sie auszeichnenden künstlerischen Behandlungsweise hier folgen zu lassen.

Sämmtliche Studien sind in Wasserfarbe und zwar unmittelbar vor der Natur ausgeführt. So schwierig auch diese Aufgabe war, die sich der Künstler dadurch stellte, so glücklich hat sie derselbe gelöst. Mit wahrhaft künstlerischer Gewandtheit hat er es verstanden stets den günstigsten Moment der Natur abzugewinnen und auf das Papier zu übertragen. Die Schnelligkeit in der Behandlung, welche dieses, bei solcher Gelegenheit verwendete Material, bedingt, ist nicht bei ihm zur Oberflächlichkeit herabgesunken, sondern verleiht diesen Arbeiten vielmehr den eigenthümlichen Reiz der naturgemässen Freiheit. Dieser wird hauptsächlich erhöht durch die das Gefühl fesselnde Sicherheit, mit welcher Form und Farbe erfasst und wiedergegeben sind.

Kein ängstliches Nachpinseln oder kleinliches Ausputzen der Einzelheiten stört in diesen Blättern den Eindruck des Totalen: sie sind gewissermassen als ein Abklatsch von dem ersten und kräftigsten Eindruck, den der jedesmalige Gegenstand auf den Künstler hervorbrachte, zu betrachten. In eben der Weise wirken sie denn auch zurück auf den Beschauer, der gefesselt von dem Massenhaften in der Darstellung, nicht nach dem Grashalm im Vorgrunde begehrt.

Mit dieser Herrschaft über das Material war denn auch der Künstler im Stande die verschiedensten Momente der Beleuchtung gleich wirksam darzustellen — und hiernach zeichnen sich diese sämmtlichen Studien nicht sowohl durch die sinnige Wahl der Gegenstände, als auch durch die treffliche Art der Behandlung in einer Weise aus, die uns bei einer Benutzung derselben zu grösseren Oelgemälden bedeutsame Resultate erwarten lässt.

H. Weiss.

Nachrichten über ältere Künstler in Würzburg.

Von **C. Becker.**

Die früheste Notiz über einen Würzburger Maler ist wohl folgende Stelle in dem Gedicht: „die Minneburg" von Egen von Bamberg, aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Pfälzer Handschrift 455, Bl. 182a.

ich wolt uzzer mosen gern
daz meister Arnolt, der maler
von Wirtzburg, in irre Kuntschaft were,
an gut must es in helfen ser,
wen er bedörft nimmer mer
brisiligen-varb[1]) kaufen kein,
er nem nur sin pensel rein
und habt in an iren roten munt
zu hant und an der selben stunt,
so vil der röld darin schösse,
daz ein ganzes jar dann flösse,
paris-varb genug dar az.

Leider fehlt alle Kunde über diesen Künstler, dessen Ruf bei seinen Zeitgenossen ausgebreitet gewesen sein muss.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebte ein ausgezeichneter Maler, Namens Wilhelm, von dem sich nur zwei, in den Sammlungen der Würzburger Universität und des dortigen historischen Vereins befindliche Flügelbilder erhalten haben, welche von einem grossartigen Altarwerk herzurühren scheinen. Die eine Tafel stellt zwei lebensgrosse weibliche Heilige, die h. Dorothea und die h. Christina, auf Goldgrund dar. Auf der verwaschenen Rückseite zeigen sich noch schwache Spuren ähnlicher Gestalten. Auf der anderen Tafel sind ebenfalls lebensgross zwei Kirchenväter dargestellt. Die Rückseite bildet die Hälfte einer Darstellung der Verkündigung, von welcher sich blos der Engel Gabriel erhalten hat. Auf einem Blumentopf mit der Lilie steht die Inschrift:

WILHELM.P.

Dieser Maler, dessen Vorname blos erhalten zu sein scheint, zeigt sich in diesen Gemälden als einen vorzüglichen Künstler. Die weiblichen Figuren, von gutem Verhältniss und Zeichnung, haben einen anmuthigen und edlen Ausdruck, eine warme und klare Färbung in den rundlichen, etwas vollen Köpfen. Die Gewänder, mit scharf gebrochenen Falten, sind sehr reich und fleissig ausgeführt. Der Brokat ist zum Theil durch plastisch gebildete Blumen auf Kreidegrund dargestellt. Die beiden Kirchenväter sind durchaus edel und wahr. Besonders ausdrucksvoll ist der Kopf des älteren Heiligen, wahrscheinlich der h. Augustin. Diese Bilder zeigen im Allgemeinen den Einfluss der Eyckschen Schule und insbesondere eine Verwandtschaft mit Bartholomäus Zeitblom.

Nachdem das Zunftwesen im Laufe des 15. Jahrhunderts eine weitere Ausbildung erhalten hatte, verbanden sich die Maler, Bildhauer und Glaser in Würzburg durch eine gemeinschaftliche Zunft oder Gilde. Das älteste Zunftregister, vom Jahre 1470 anfangend, war bereits im Anfange des 16. Jahrhunderts verloren, worauf im Jahre 1501 die damaligen Geschworenen oder Zunftmeister, der Maler Hans Wagenknecht und der Glaser Hans Zirbel, ein neues Register anlegten, in welches auch die früheren Meister, bis 1470 rückwärts, aufgenommen wurden. Dieses Register, unter dem Titel: Verzeichniss der Bruderschaft Lucas, des h. Evangeli-

1) Der Name Brasilienholz kommt schon lange vor der Entdeckung Amerikas vor und das Land Brasilien hat seinen Namen von diesem Holze bekommen.

sten, wurde bis 1600 fortgeführt, alsdann abermals durch die Meister **Jakob Buchner**, Glaser, und **Ambrosius Scheffer**, Maler, erneuet und bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts fortgeführt. Auf dem Titelblatt befindet sich das Malerwappen mit den drei Schilden und das Monogramm des **A. Scheffer** [Monogramm]. Seit dieser Epoche wurden die als Hofmaler angestellten Meister durch die Fürstbischöfe von dem Zunftzwange befreiet und kommen daher nicht mehr in den Zunftregistern vor.

Die Durchsicht dieser Register liefert zwar keine ausserordentliche Ausbeute, indessen kommen doch mehrere Künstler vor, deren Namen von der Kunstgeschichte aufbewahrt zu werden verdienen. Von der Kunstthätigkeit der nachstehenden ältesten Maler und Bildhauer sind keine oder nur geringe Spuren vorhanden, da ihre, wohl meistens in Kirchen befindlich gewesenen Werke bei der Modernisirung derselben im 17. und 18. Jahrhundert zu Grunde gegangen sind.

Cuntz, Maler um 1470.

Hans von Frankfurt, malte um 1470 ein Kreuz um 18 Pfennige für die Marienkapelle.

Lucas von Bresla, Maler um 1470—80.

Simon, Maler und Organist, malte ein Crucifix in ein Messbuch um 1 *ll* 12 ₰ Um 1470—90.

Sigmund Pfister, Maler.

Hans Weygand, desgl.

Michel Weys, Schnitzer um 1470—80.

Ulrich Hagenfurter, Schnitzer, wohnte auf dem Bruderhof und arbeitete Mehreres für die Marienkapelle.

Dyl (Tilmann) Rymenschneider, geboren zu Osterode am Harz, wurde im Jahre 1483 in die Zunft aufgenommen und starb 1532. Einer der ausgezeichnetsten Bildhauer jener Zeit in der Art des Adam Kraft. Es haben sich noch eine Anzahl trefflicher Werke [1]) dieses Meisters erhalten, u. a. das Grabmal des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde, im Dom zu Bamberg; eine Beweinung Christi, Composition von 10 Figuren, in der Kirche zu Maidbronn bei Würzburg; die Grabmäler der Bischöfe Rudolf von Scherenberg und Laurenz von Bibra, im Dom zu Würzburg u. a. m.

Philipp Dittmer, Maler und Freund Riemenschneider's, wurde nach Beendigung des Bauernkrieges wegen seiner politischen Meinungen auf Befehl des Bischofs Conrad von Thüngen im Jahre 1525 auf öffentlichem Markte in Würzburg enthauptet. Von seinen Arbeiten scheint sich nichts erhalten zu haben.

Jorg Riemenschneider, Bildhauer, wurde im J. 1532 in die Zunft aufgenommen und 1534 Zunftmeister. Von seinen Arbeiten ist blos der noch theilweise erhaltene Grabstein seines Vaters Tilmann vorhanden.

Peter Dell, Bildhauer, fertigte im Jahre 1556 das in der Marienkapelle zu Würzburg befindliche Grabmal des Ritters von Schrimpf, mit dessen beinahe lebensgrosser Figur. Es befindet sich daran das Monogramm [Monogramm].

Martin Seger, Hofmaler, aufgenommen 1567.

Claudi Micholl, Bildhauer aus Metz, aufgenommen im Jahre 1578. Von ihm ist höchst wahrscheinlich das sehr reich decorirte und im Style Sansovino's gearbeitete Marmor-Grabmal des Ritters Sebastian Echter von Mespelbrunn, gestorben 1575, welches sich im Dom zu Würzburg befindet. Der Verstorbene liegt in voller Rüstung ausgestreckt, den Kopf auf die Rechte gestützt. Das Ganze ist mit allegorischen Figuren und Wappen umgeben.

Jacob Cay, geboren zu Lützen, kam 1566 als Malergeselle nach Würzburg und wurde 1567 in die dortige Malerzunft aufgenommen. Die Klosterkirche zu Heidenfeld besass ein schönes Altarblatt von ihm. Ein noch erhaltenes Gemälde ist das grosse Vesperbild in der Peterskirche zu Würzburg. Im Jahre 1590 malte er in Miniatur die Wappen des Fürstbischofs und sämmtlicher Domherren. Er hatte sieben Schüler. Bartsch (peintre-graveur. t. IX. p. 579) führt einen Holzschnitt an, welcher Cay's Bildniss in Dreiviertelansicht darstellt. Oben im Oval denselben sind zwei allegorische Figuren, die Malerei und die Bildhauerkunst, und unten zwei nackte Kinder mit dem Wappen des Meisters. Um das Oval steht die Inschrift: *Jacobo Cajo Wirceb. benedictio domini divites facit. 1588.* Unten rechs das unbekannte Monogramm [Monogramm]. Höhe 8 Zoll 5 Linien, Breite 6 Zoll 7 Linien.

Andreas Herneyssen, Maler aus Nürnberg, wurde 1578 in die Lucas-Bruderschaft in Würzburg aufgenommen. Im J. 1580 schloss das Domkapitel mit demselben einen Vertrag, wonach er für die Bemalung der Decken des dortigen Doms 700 Fl., 5 Malter Korn und 3 Eimer Wein erhielt. Diese Gemälde sind jedoch bei den später erfolgten Umbauten des Doms untergegangen. Bei der im J. 1587 stattgefundenen Restauration des schönen Brunnens in Nürnberg wurde Herneyssen mit der Bemalung desselben beauftragt. Der Meistersänger Friedrich Beer lieferte hierauf ein Lobgedicht. Derselbe war im J. 1576 mit der Ausmalung der Abteikirche zu Allersbach in Niederbayern beschäftigt. Bei dieser Gelegenheit äusserte der dortige Abt, dass der Meistersänger Hans Sachs wohl schon gestorben sein möge. Herneyssen, welcher den Gegenbeweis zu liefern versprach, malte das Bildniss des greisen Dichters kurz vor seinem Tode, welches Jobst Amman radirte. (Bartsch No. 19.) Unter dieser Radirung stehen folgende Verse:

Zwei monat ein und achzig jar alt,
War ich Hans Sachs in der gestalt,
Von Endres Herneyssen abgemalt.
Ein kind wer ich auff dwelt geborn,
Zam kind bin ich auch wider worn,
Den alt mein Krafft hab ich verlorn. etc.
Anno domini MDLXXVI.

Dieses Bildniss wurde mit einem längeren Gedicht, das letzte, welches der Meistersänger lieferte, ausgegeben: **Hans Sachsen spruch damit er dem Maler sein valete sagt und einer Danksagung des Malers Herneyssen für das valete.**

Die letzte Kunde von Herneyssen ist, dass er im J. 1613 den grossen Altar in der Sebalduskirche in Nürnberg erneuerte.

Michel Korn, ein geschätzter Bildhauer, geboren zu Forchtenberg am Kocher und als Meister in Würzburg um 1606 aufgenommen. Sein Todesjahr ist unbekannt. Er lieferte mehrere ausgezeichnete Werke, wie im J. 1609 die Kanzel im Würzburger Dom, mit den Figuren der vier Kirchenväter, fünf Basreliefs, Scenen aus der Leidensgeschichte und den Sinnbildern christlicher Tugenden, dann die Grabmäler der Fürstbischöfe Julius Echter von Mespelbrunn, gest. 1617, und Johann Gottfried von Aschhausen, gest. 1622, jenes des Würzburgschen Obersten Johann Jakob Bauer von Eiseneck, geblieben bei Weidhauaen im J. 1621. Alle diese Marmor-Denkmale, mit den lebensgrossen Portraitstatuen der Verstorbenen, sind in dem reichen decorativen Styl jener Zeit gearbeitet.

(Schluss folgt.)

1) Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider, eines fast unbekannten aber vortrefflichen Künstlers, am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Beschrieben und herausgegeben von C. Becker. Mit 7 Kupfertafeln und 2 Vignetten. Leipzig, R. Weigel. 1849. kl. Fol.

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Originalformschnitten oder Blättern, welche von den Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden sind. In treuen Copieen von bewährten Künstlern unserer Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschneidekunst herausgegeben von Rudolph Weigel. IV. und V. Lieferung, jede mit 5 Blättern. Leipzig, Rudolph Weigel. Preis: à 3 Thlr.

Die vierte, dem Hrn. Ernst Harzen in Hamburg gewidmete Lieferung vertritt unsern deutschen Meister Albrecht Dürer. Ist überhaupt die Auswahl der einzelnen Blätter, die der Herausgeber für die Nachbildung bestimmt, eine schwierige Sache, da die Urtheile darüber natürlich sehr verschieden sind, so war es bei dem Reichthum der Dürer'schen Holzschnitte zugleich schwer und wichtig, glücklich zu wählen. Glücklicher, als es geschehen, konnte aber wohl nicht gewählt werden. Ein Jeder weiss, wie vollendet nicht blos in der Technik Meister Albrechts Titelbilder zur Offenbarung Johannis, zur grossen und kleinen Passion, so wie zu Leben der Maria sind, sondern wie ergreifend auch der grosse Künstler in den Figuren dieser Prologe die ganze Tiefe des Inhalts der „drei grossen Bücher“ selbst angedeutet, wie er ihn gewissermaassen darin zusammenfasst und concentrirt hat. Sie werden — wie Weigel sehr treffend bemerkt — zu jeder Zeit „als Muster beseelter Technik“ gelten.

Das erste Blatt, den Titel zu der Apokalypse, theilen wir in nachstehendem Abdruck mit. Die glücklichen Besitzer von Originalabdrücken werden uns beipflichten, wenn wir den Nachschnitt, der von Hugo Bürkner in Dresden herrührt, als höchst treu und gelungen bezeichnen. Es ist die Arbeit eines Künstlers, der den grossen Meister mit Nutzen und Erfolg studirt hat.



Das zweite Bild, die Maria, die auf dem schönen Blatte die fast unbewusste Strahlenpracht der Himmelskönigin mit dem innigsten und zärtlichsten Mutterstolze vereint, hat Flegel in Leipzig geschnitten. Von Kretschmar ist der Titel zu der grossen Passion nachgebildet, dieser herzschneidende Ausdruck des grossartigsten Schmerzes, der um eine ganze Menschheit erduldet worden, und der mit einer grösseren künstlerischen Gewalt wohl nicht wiedergegeben worden ist. Die ausdrucksvolle Figur des Heilands auf dem Titel der kleinen Passion hat dann wieder Bürkner mit Meisterschaft nachgeahmt.

Die letzte Tafel endlich, von Krüger's Hand, ist der heilige Georg zu Pferde, ein sehr schön geschnittenes und selten vorkommendes Blatt, und deshalb ganz geeignet, den Kreis der Darstellungen zu schliessen, womit der unvergleichliche Meister dem Sammelwerke eingereiht wird. (Schluss folgt.) **F. E.**

Zeitung.

T Berlin. Das lang erwartete Concert zum Besten des Kölner Dombaues, welches der hiesige akademische Dombau-Verein schon im Frühjahr d. J. veranstalten wollte, hat, nach mancherlei Verhinderungen, am 29. November im Kgl. Opernhause unter Taubert's Leitung stattgefunden. Der unmittelbare Bezug desselben zur Angelegenheit des Dombaues trat nur in dem Prologe hervor, dessen Abdruck unser heutiges Blatt bringt; an mittelbaren und sehr tiefen Beziehungen fehlte es aber keinesweges, wie denn das ganze Concert, durch die edelsten Kräfte unterstützt, das Gepräge jener höchsten Würde trug, welche der Zweck des Abends erheischte. Der Domchor trug u. A. einen Psalm von Joh. Gabrieli, in heilig alterthümlicher Feier, und das bekannte, rührend fromme Weihnachtslied „Stille Nacht, heilige Nacht", vor. Das Finale des ersten Actes von F. Mendelssohn's Oper „Loreley", mit dem Texte von E. Geibel, liess die Rhein-Sage lebendig werden und führte uns ein Kunstwerk von ergreifendster Schönheit vor, das leider, nach dem zu frühen Heimgange des Meisters, als ein räthselvoller, deutungsreicher Torso stehen geblieben ist. Die Hauptgabe des Abends aber war jene letzte, gewaltige Symphonie Beethovens, mit den Chören aus Schillers Ode an die Freude, die, bei ihrer fast unüberwindlichen Schwierigkeit, in einer Meisterschaft ausgeführt wurde, wie bisher vielleicht noch nie. Aeusseren Bezug auf den Zweck des Abends hatte dies Werk darin, dass Beethovens Heimat, wie bekannt, das schöne Rheinland ist; aber sie hatte zugleich eine noch viel bedeutungsvollere innere Beziehung. Wie in den Bauhütten des Mittelalters das humanistische Princip der Zeit seinen Ausdruck gefunden hatte, wie ihr Streben, mehr oder weniger gleichartig durch die Nationen verbreitet, sich immer edler läuterte, immer harmonischer durchbildete, bis es im Bau des Kölner Domes seinen Gipfel erreichte, so ist es dasselbe Ringen nach höchster geistiger Läuterung, welches in jenem letzten Riesenwerke Beethovens, des grössten Meisters unseres Zeitalters, zur freien künstlerischen Gestalt gekommen ist. Wie der Dom in seiner tausendfältigen Gliederung in die Lüfte emporsteigt, so trat auch dies ungeheure Werk, zum freudigsten Welt-Hymnus sich aufschwingend und die Herzen mit aufwärts reissend, dem geistigen Auge der Versammelten gegenüber.

T Berlin. Der Regierungsrath A. v. Minutoli, der Herausgeber der leider nicht fortgesetzten „Denkmäler mittelalterlicher Baukunst in den Brandenburgischen Marken", von dessen herrlichem Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste Hr. Sammter unsern Leser in No. 8 ff. eine Beschreibung gegeben hat, ist mit einer Geschichte der skandinavischen Architektur des Mittelalters beschäftigt, welche wahrscheinlich schon bis Ostern nächsten Jahres erscheinen wird.

Die Academie der Künste in Florenz hat den Director Peter von Cornelius zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt, und demselben das Diplom vor wenigen Tagen übersandt.

Berlin. Unser werther Mitarbeiter Herrmann Weiss ist seit mehreren Jahren mit einer umfassenden Arbeit beschäftigt, deren erste Abschnitte nunmehr, in nicht zu ferner Frist, in die Oeffentlichkeit treten dürften. Es ist dies ein „Handbuch der Kostümgeschichte". Dasselbe wird die baulichen Einrichtungen, die Tracht und das Geräth umfassen und die geschichtliche Entwickelung dieser Dinge bei den verschiedenen Völkern der Erde, namentlich den Culturvölkern, zum Gegenstande haben. Bei der Zerstreutheit, der massenhaften Fülle und der bisher meist sehr unkritischen Behandlung des vorhandenen Materials, war ein bequem handliches und zugleich mit wissenschaftlicher Gründlichkeit gearbeitetes Buch über diesen gesammten Gegenstand schon seit lange ein sehr dringendes Bedürfniss für jeden, dem an historischer Anschauung gelegen ist, und für die darstellenden Künstler, Maler, Bildhauer und Schauspieler, insbesondre; nicht minder auch für das Gesammtgebiet der kunstgeschichtlichen Studien, indem die Kostümgeschichte gewissermaassen die auf das praktische Bedürfniss des Lebens angewandte Kunstgeschichte ist. H. Weiss aber erscheint zu einer solchen Arbeit vorzugsweise berufen, indem sich in ihm eine vollständige künstlerische Durchbildung mit dem Sinn für strenge wissenschaftliche Forschung verbindet, er daher die Ergebnisse der letzteren sofort in die bestimmte Anschauung zu übertragen im Stande ist. Wir dürfen auch voraussetzen, dass er in seinem Werke nicht blos das wissenschaftlich durchgearbeitete Material geben, sondern dasselbe, jene Veranschaulichung zu befördern, zugleich mit den erforderlichen künstlerischen Illustrationen begleiten wird. **F. K.**

Rom. Der Bildhauer Crawford ist im Auftrage der Vereinigten Staaten mit der Anfertigung einer Gruppe von sieben Colossal-Statuen beschäftigt, deren jede ein Reiterstandbild von 12 Fuss Höhe werden soll. Die Münchner Erzgiesserei wird dieselben giessen. Augenblicklich arbeitet der Künstler an den Figuren von Washington, Petrick Henry und Jefferson. Er erhält für diese drei die Summe von 100,000 Dollars.

W. Amsterdam, im Nov. Die Maler C. Krusemann im Haag, Louis Meyer, so wie D. Bles ebendaselbst sind unter den holländischen Künstlern, welche in Brüssel Gemälde ausgestellt hatten und von dorther mit der goldenen Medaille beschenkt wurden. Den geistreichen Genremaler D. Bles, der seinen gefälligen und humoristischen Stückchen auch sonst noch bleibenden Werth zu verleihen weiss, hat der König von Holland überdies noch zum Ritter des Eichenkronordens ernannt.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht über die Wirksamkeit des Kunst-Vereins für **Böhmen**, für das Jahr 1850—1851.

Wir theilen in Folgendem den wesentlichen Inhalt eines Vortrags des Grafen Franz v. Thun in der am 27. Juli 1851 zu Prag abgehaltenen General-Versammlung mit.

„Geehrte Vereinsmitglieder! Erlauben Sie mir, dass ich diessmal meinen Bericht mit mir selbst beginne. Mit a. h. Entschliessung vom

8. Oktober v. J. wurde ich, und zwar vorzüglich um die Reorganisirung der Wiener Akademie durchzuführen, auf unbestimmte Zeit als Referent für Kunstangelegenheiten in das Ministerium des Unterrichtes und des Kultus berufen, und durch Annahme dieses Rufes genöthigt, meinen bleibenden Aufenthalt vorläufig in Wien zu nehmen. Ich brauche Sie nicht zu versichern, dass mich nur die Aussicht, vielleicht in grössern Kreisen für die Kunst im Gesammtvaterlande wirken zu können, und die Pflicht, wenigstens zu versuchen, in wiefern ich den in mich gesetzten wohl noch sehr unverdienten Erwartungen zu entsprechen im Stande sein würde, zu dem schmerzlichen Opfer bewegen konnte, meine theuere Vaterstadt, den mir so lieb gewordenen Schauplatz meines bisherigen beschränkten Wirkungskreises, und mit ihr die vielen treuen und liebevollen Freunde, die ich hier gefunden, zu verlassen, und dass es mir vor Allem am Herzen lag, wo möglich jeden Nachtheil abzuwenden, den mein plötzlicher Austritt etwa für unsern Verein haben könnte, — für unsern Verein, der in der kurzen Zeit von 12 Jahren bereits so Viel, so Entschiedenes und Grossartiges geleistet und sich fortdauernd als unentbehrlicher Hebel der heimischen Kunst bewährt hat.

Allerdings schloss meine bevorstehende Uebersiedelung die Führung der Kunstvereinsgeschäfte in dem Umfange und der Weise, wie ich sie bisher geführt hatte, aus. Viele derselben erfordern, wenigstens zu gewissen Zeiten des Jahres, durchaus die bleibende Anwesenheit in **Prag**, andere sind mit einer Geldhaftung verbunden, die man dem Abwesenden, jeder Möglichkeit einer Controlle Entbehrenden denn doch nicht zumuthen kann. Ein anderer Theil aber, zumal die Führung des Schriftenwesens und der Correspondenz, sowie der Berichterstattung kann allerdings ohne Nachtheil und wesentliche Verzögerung auch aus der Ferne besorgt werden, die in dem vorliegenden Falle durch die Eisenbahnverbindung überdiess noch bedeutend reducirt wird. Ich habe mich daher zur Fortführung dieser Geschäfte, die den mir so lieb gewordenen Verkehr mit unsern geehrten kunstsinnigen Agenten mit einschliessen, mit Vergnügen für in so lange erboten, als der Ausschuss keine zweckmässigere Verfügung zu treffen für gut erachtet, und meine eigene neue Stellung mit dieser Geschäftsführung nicht collidirt. Der Ausschuss hat diesen Antrag genehmigt, und die übrigen Geschäfte in der Art unter seine Mitglieder vertheilt, dass der an meine Stelle neu erwählte Geschäftsleiter der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, **Hugo Fürst und Altgraf zu Salm**, den Vorsitz bei dem Beurtheilungs- und Ankaufscomité, dann die Aufsicht über die Arbeiten aus dem Fond für öffentliche Kunstwerke; das Ausschussmitglied Herr Karl **Brosche** aber die Geld- und Materialrechnung, die Verwahrung der Sparkassabüchel und die mit diesen Geschäften verbundene, nach meiner im Jahre 1845 gemachten Erfahrung mitunter ziemlich kostbare Haftung übernahm. Herr Eduard **Pleschner** hat überdiess die Gefälligkeit gehabt, auch dies Jahr wieder die Annahme der von auswärts eingehenden Gelder und die Speditionsgeschäfte des Vereins zu besorgen.

Ich fühle mich zu dieser Anzeige vorzüglich desshalb verpflichtet, damit Sie wissen, dass es von nun an die genannten Herren sind, denen Sie das Gedeihen des Vereins, zumal in seinen sichtbaren Veranlassungen (den Ankäufen, den Vereinsblättern und den monumentalen Werken) zu verdanken haben. Und in diesem Jahre wenigstens hat die angeführte Theilung der Geschäfte wirklich keinen Nachtheil zur Folge gehabt. Mit freudiger Genugthuung kann ich vielmehr auch diessmal wieder vor Sie hintreten; denn schon ist der Mitgliederverlust, den wir durch die Ereignisse des Jahres 1848 und ihre Wirkungen erlitten hatten, zur Gänze ersetzt, und stark, wie nie zuvor, steht unser patriotisches Unternehmen da!

Schon im verflossenen Berichte konnte ich Ihnen eine Mitgliederzunahme melden.

Durch eine Zunahme von 872 Mitgliedern mit 952 Actien beträgt unser gegenwärtige Stand 3728 Mitglieder mit 4243 Actien.

Unter den neuen Mitgliedern befindet sich auch der in Wien neu entstandene „österreichische Kunstverein“, oder, wie er sich jetzt nennt, „österreichische Verein für bildende Kunst“ — der uns, die ältere Schwesteranstalt, in einem anerkennungsvollen Begrüssungsschreiben die Eröffnung seiner Thätigkeit notificirt und uns um Austausch der Meinung ersucht hatte. Wir sind diesem Wunsche mit aller schuldigen Offenheit nachgekommen, und haben in unserer Antwort vorzüglich auf die **höchst wünschenswerthe Förderung der höhern ernstern Kunstrichtung durch Veranlassung monumentaler Kunstwerke**, auf die nicht minder wünschenswerthe Berücksichtigung heimischer Kunsttalente, ferner auf die Nothwendigkeit der gleichen Behandlung aller Künstler ohne Rücksicht auf ihren Wohnort und ihr Vaterland hingewiesen, und sind zugleich mit ihm in Tauschverbindung getreten. Da der genannte Verein überdiess mehre hiesige Künstler zur Beschickung seiner Ausstellung geladen, und ihnen die Zahlung der Transportkosten, wenn auch noch immer bloss gegen einen 5procentigen Abzug im Falle des Verkaufes ihrer Bilder, zugesichert hatte, so fand sich der Ausschuss veranlasst, dieselbe Begünstigung unter derselben Beschränkung auch den Wiener Künstlern zu gewähren, welchen gegenüber bisher, wie bekannt, die Zahlung der Transportkosten von unserem Vereine blos desshalb verweigert worden war, weil auch den hiesigen, wie überhaupt allen auswärtigen Künstlern diese Wohlthat bei den früheren Wiener Ausstellungen versagt war“.

Es werden nun die Verdienste der Agenten, deren der Verein 222 (20 mehr als im vor. J.) zählt, namentlich in Bezug auf Mitgliedervermehrung hervorgehoben, wobei indess bemerkt wird, dass die Versuche, in den südslavischen Ländern ähnliche Verbindungen anzuknüpfen, gänzlich fehlgeschlagen sind. Dann heisst es weiter: „Eine bedeutende Vermehrung unserer Mitglieder hat insbesondere auch in **Brünn** stattgefunden, was um so auffallender ist, als sich in dieser Stadt eine Filiale des neuen Wiener Kunstvereins gebildet hat und mit dessen Unterstützung eigene Ausstellungen veranlasst. Wir hatten demnach dort eher das gänzliche Erlöschen der Theilnahme an unserem Vereine, als deren Steigen erwarten zu müssen geglaubt. Trotzdem haben wir die rege Thätigkeit des Wiener Vereins, auch auswärts Kunstsinn und Kunstliebe anzuregen, nicht nur ohne Neid, sondern mit wahrer Freude begrüsst. Wir hegen ja keineswegs die engherzige Absicht, das Interesse für die Kunst in der gesammten Monarchie für unsere Vaterstadt zu monopolisiren. Je mehr Brennpunkte für Kunstsinn und Kunstliebe, desto besser! Fliessen doch die der Kunst gewidmeten Beiträge auch dann dem uns heiligen Zwecke zu, wenn sie auch nicht gerade durch unsere Hände gehen! Wenn trotzdem auch unsere Mitgliederzahl in Mähren wuchs, so ist diess eben ein Beweis, dass dort das Interesse für die Kunst im Allgemeinen steigt; so verdanken wir diess vielleicht neben der Thätigkeit unserer dortigen Agenten gerade dem Umstande, dass unser Verein eben nicht blos an die Gewinnlust, sondern auch an die höhern, patriotischen Gefühle des echten Kunstfreundes appellirt, die Emporbringung der heimischen Kunst, und demnach die Berücksichtigung und Förderung jüngerer heimischer Talente sich statutenmässig zur Pflicht macht, überdiess aber nicht blos ein ephemeres Dasein fristet, sondern ein Fünftheil seiner Einnahmen den höchsten Kunstzweigen widmend, bleibende, grossartige Denkmale seines Bestandes und des treuen Zusammenwirkens seiner Mitglieder ins Leben ruft.

Nach unserem Erachten sollte jeder Kunstverein ähnliche Grundsätze aufstellen; denn sich blos auf die Ankäufe bei den Ausstellungen, die Verlosung derselben und die Vertheilung von Vereinsblättern beschränkend, können ähnliche Anstalten in die Länge wohl weder dem Vorwurfe, einseitig die Genre- und Landschaftsmalerei zu fördern und dem Bilderhandel Vorschub zu leisten, noch der Gefahr entgehen, nach und nach zu blossen Lotterien herabzusinken. Wenn sie sich aber die Ermunterung aufstrebender, heimischer Talente nicht zur Pflicht machen, die von Privatliebhabern wohl kaum erwartet werden kann, so vernachlässigen sie eines der wesentlichsten Mittel zur Hebung der heimischen Kunst, das durch das Hereinziehen fremder Gemälde allein, und wären es auch lauter Meisterwerke, gewiss nicht ersetzt werden kann! Denn der Absatz gelungener Erstlingswerke ist für den Kunstjünger nur zu häufig die unerlässliche Bedingung des Fortstudiums und weiterer Fortschritte zur Meisterschaft! (Fortsetzung folgt.)

(Der heutigen Nummer liegt der Anzeiger No. 7. und eine Beilage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** bei.)

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in Leipzig. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitung für bildende Kunst und Baukunst.

Organ der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 51. Sonnabend, den 20. December. 1851.

Das 25jährige Amtsjubiläum des Directors der königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, Dr. Wilhelm v. Schadow.

Am 30. November begingen wir hier ein Fest, das an schönen und erhebenden Momenten so reich war, wie wir ein ähnliches erlebt zu haben uns nicht erinnern. Es war zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Amtsjubiläums des Directors der hiesigen königl. Kunst-Akademie, Dr. Wilhelm v. Schadow von der Düsseldorfer Künstlerschaft veranstaltet worden, und viele Bewohner der Stadt aus allen Classen, viele Verehrer des Jubilars aus den Nachbarstädten hatten sich daran betheiligt.

Im Allgemeinen ist es zwar nicht Brauch, eine 25jährige Amtsthätigkeit öffentlich zu feiern, man würde aber Unrecht thun, wenn man keinen Unterschied gelten liesse zwischen der treuen und vorwurfsfreien Pflichterfüllung eines Beamten unter den gewöhnlichen Verhältnissen und — Leistungen solcher Art, wie sie eine vorgesetzte Behörde sich gar nicht berechtigt fühlen kann, zu fordern, und zugleich von solcher Tragweite und Nachwirkung, dass ihr wirklicher Umfang und ihr wahrer Werth nicht einmal annähernd berechnet werden mag. Offenbar gehören die Verdienste Schadow's in diese letztere Kategorie. Schon im zweiten Decennium dieses Jahrhunderts finden wir ihn in Rom, verbunden mit Cornelius, Overbeck, Veit und Andern, nach denselben Grundsätzen zur Regenerirung der damals so tief gefallenen Kunst wirken, die er später, nachdem er zur Leitung unserer Akademie berufen war, mit so ausserordentlichem Erfolge auch auf diese Anstalt anwendete.

Die von ihm in Düsseldorf gegründete Schule kann als die glückliche Lösung des Problems gelten, die Vortheile einer Akademie mit den Vortheilen des Meister- und Lehrlings-Verhältnisses, wie es in der alten Zeit bestand, zu verbinden, ohne auch in die Fehler beider Bildungswege zu verfallen.

Die Einrichtung, welche die Düsseldorfer Akademie durch Schadow erhielt, hat sich im Laufe eines Viertel-Jahrhunderts in jeder Hinsicht dergestalt bewährt, dass über die Zweckmässigkeit derselben kaum noch ein Zweifel laut wird, — ja dass sie bei der Reorganisirung mehrerer Kunstinstitute des In- und Auslandes, die zum Theil früher mit Düsseldorf um den Preis rangen, zum Vorbilde genommen worden ist. Wir wissen wohl, dass es auch an Anfeindungen der Schule nicht gefehlt hat und dass man ihr unter andern Vorwürfen auch den gemacht hat: dass sie die jungen Künstler in eine enge geist..ge und technische Uniform schnüre und jede Eigenthümlichkeit vernichte. Heute braucht man zur Abwehr solcher Incriminationen kaum noch ein Wort zu verlieren; jede grössere deutsche Kunstausstellung giebt darauf genügende Antwort. Ein anderer Tadel, der die Schule zu verkleinern trachtete, ging zumeist von Süd-Deutschland aus und warf ihr „Schwächlichkeit, Mangel an Ernst und grossem Style" vor. Auch dieser Tadel ist allgemach verstummt, seit die Freskobilder in der Apollinariskirche bei Remagen ihn Lügen gestraft und selbst die Berufung eines der Meister dieser Fresken als Professor an die Akademie zu München veranlasst haben.

Kurz, wie es vor zwanzig Jahren zum guten Ton der Künstler und Kritiker gehörte, ... Erstlingswerke der Düsseldorfer Schule über Gebühr zu preisen und wahrhaft zu lobhudeln, und wie es dann zehn bis fünfzehn Jahr später Mode ward, die aus jenen ersten Keimen reich entfalteten Blüthen mit leidenschaftlichster Ungerechtigkeit zu schmähen, so scheint jetzt endlich der Zeitpunkt einer ruhigen und gerechten Würdigung dieser Schule erschienen zu sein. Niemand stellt es mehr in Abrede, dass keine Schule so viele ausgezeichnete Künstler in allen Fächern der Malerkunst gebildet hat, als die Düsseldorfer. Aus ihr sind Lehrer berufen worden nach Dresden, Frankfurt a. M., Stuttgart, München und Lüttich. Aus fast allen Ländern Europas, ja selbst von jenseits des Oceans, kommen die Kunstjünger, um hier die Künstler-Weihe zu empfangen. Dass dieser Ruf der Schule auch der Stadt als dem Sitze derselben zum Ruhme und zum Nutzen gereicht, ist nicht zu verkennen. Und desshalb war es auch natürlich, dass die Bürger Düsseldorfs mit den Künstlern freudig Hand in Hand gingen, als es galt den Mann zu feiern, der so Grosses gewirkt hatte.

Die Feier begann schon am Vorabend des eigentlichen Festes. Die Künstler, denen sich mancher Bürger angeschlossen hatte, brachten dem Meister ein Fackeln-Ständchen, bei welchem die Künstler-Liedertafel unter der Leitung des Hrn. Jul. Tausch mehrere Gesangstücke mit ihrer gewohnten Präcision und Tüchtigkeit vortrug. Die herzlichste Freude bewegte die langen Reihen der Fackelträger, die sich um die Künstlerfahne und die Musik vor dem Hause Schadow's geschaart hatten, als sie diesen am offenen Fenster verweilen sahen. Man erkannte hierin ein Zeichen, dass sein Gesundheitszustand, der seine Freunde schon seit längerer Zeit ernstlich bekümmerte, sich wesentlich gebessert habe. Diese Freude wurde noch gestei-

gert, als der gefeierte Meister für das ihm dargebrachte begeisterte Hoch mit kräftiger Stimme und mit der altbekannten Geistesfrische seinen Dank aussprach und in sinniger Rede das Verhältniss berührte, in welchem er seit der ganzen Zeit seines hiesigen Wirkens zu seinen geliebten Schülern und Kunstgenossen gestanden habe und welchem so manches schöne Ergebniss für die Kunst entsprossen sei.

Am Morgen des 30. November begaben sich, ausser dem Festcomité und dem akademischen Collegium, Deputationen der königl. Regierung, des Curatoriums der Akademie, des Gemeinderaths, der städtischen Realschule, des Kunstvereins, der Künstlergesellschaft, des Künstler-Unterstützungsvereins u. s. w. zu dem Jubilar und brachten ihm die Glückwünsche dar, welche der Rückblick auf die für Düsseldorf so folgenreich gewordene Wirksamkeit des Gefeierten als Beamter, als Gründer und Leiter einer blühenden Schule und als Freund und mitstrebender Genosse der Künstler dem Sprecher — je nach seinem Standpunkte — an die Hand gab.

Der Bürgermeister, Hr. Hammers, überreichte eine Namens des Gemeinderaths ausgefertigte Urkunde, welche besagte, dass der Strasse, in welcher Schadow vor fünfzehn Jahren sich sein Wohnhaus habe erbauen lassen — bisher der Flinger-Steinweg geheissen — zum Angedenken an die Bedeutung des heutigen Tages der Name „Schadow-Strasse" beigelegt worden sei.

Das Festcomité überreichte sodann im Namen der Düsseldorfer Künstlerschaft ein prachtvolles Album mit Beiträgen von hiesigen Künstlern und vielen auswärtigen ehemaligen Eleven der Düsseldorfer Schule. Die reiche Sammlung — sie zählt an 70 Blätter — enthält viele Zeichnungen von hohem Kunstwerthe und repräsentirt die besten Namen.

Die verschiedenen durch die Anreden und Festgaben hervorgerufenen Entgegnungen zeugten nicht bloss von der grossen Redegewandtheit des Meisters Schadow, sondern auch unzweideutig von seiner herzlichen Freude über die allseitig an den Tag gelegte Theilnahme.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass auch eine Deputation des Kölnischen Kunstvereins, bestehend aus den Herren Appellations-Rath v. Ammon, Dombaumeister Regierungsrath Zwirner, Director Greiss, J. M. Farina, Weyer und Lenhardts, zur feierlichen Begrüssung des Jubilars herübergekommen war, sowie auch nicht minder, dass der Verlags-Kunsthändler Hr. Julius Buddeus hieselbst demselben die Dedication des trefflichen Felsing'schen Kupferstiches nach Chr. Köhler's Aussetzung Mosis überreicht hatte.

Der Glanzpunkt des Tages aber war das vom Comité im schöngeschmückten Geislerschen Saale veranstaltete Fest, an welchem gegen 450 Personen aus den gebildeten Classen Theil nahmen. Nach der Aufführung der herrlichen Cmoll-Symphonie von Beethoven öffnete sich der Vorhang des am oberen Ende des Saales aufgeschlagenen Theaters, und Schadow sah sich vor den Eingang zum akademischen Galeriesaale versetzt. Es begann ein sinnig erdachtes Vorspiel, welches in humoristischer aber zugleich tiefbedeutsamer Weise die Darstellung von lebenden Bildern nach bekannten Werken Schadow's einleitete. Diese Bilder waren: der Brunnen des Lebens (im Besitze Sr. Maj. des Königs), die Anbetung der Hirten (in der Garnisonkirche zu Potsdam) und die klugen und thörichten Jungfrauen (im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.). Entsprechender Gesang und Instrumental-Musik, erstere ausgeführt von dem Schumann'schen Gesang-Kränzchen, begleitete hinter der Scene die Erscheinung der Bilder. Nach den Bildern traten die Personen des Vorspiels noch einmal auf und führten dieses, als Epilog, zu seiner, allgemeinen Beifall hervorrufenden Schluss-Pointe. Somit war der Uebergang von den majestätischen Tonmassen der Symphonie, durch die mit launigem Arabesken-Geschlinge umrahmten Bilder heiligster Gegenstände, geschickt und glücklich in die rechte Stimmung für den Beginn des Festmahls bewirkt. Nachdem noch ein von Ferd. Hiller aus Paris zu diesem Feste eingesandter „Gruss aus der Ferne" von einem gemischten Chore vorgetragen worden, folgte das Souper mit seinen Toasten. Der erste Trinkspruch auf Se. Maj. den König wurde vom Bürgermeister Hrn. Hammers ausgebracht. Den zweiten — auf den Ehrengast — sprach Hr. Regierungsrath Altgeld; den dritten, auf denselben Seitens der Künstlerschaft, der Professor Hr. Hildebrandt. Den herzlichen Erwiderungen des Gefeierten des Tages liessen die Herren v. Ammon und Zwirner noch sinnreiche Toaste folgen und dann begann der Tanz. Erst in der frühen Morgenstunde verstummte die Lust, und wohl alle Genossen des Festes werden sich desselben in der Erinnerung noch lange erfreuen.

Düsseldorf. **W.**

Denkschrift über eine Gesammt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten.

Im Auftrage des Preuss. Kultusministeriums zusammengestellt von **Fr. Eggers.**

(Schluss.)

X.

Kunstverwaltung.

Es liegt auf der Hand, dass bei so durchgreifenden Veränderungen, wie sie in dem Voraufgegangenen in Bezug auf sämmtliche Kunstarten in Vorschlag gekommen sind, sich der Blick auch auf die verwaltenden Behörden richten würde. Denn soweit die Forderungen aus dem innern Wesen der Kunst selbst hervorgegangen sind, in so weit ist man allerdings nicht unberechtigt, ihre Verwirklichung und die glückliche Fortdauer der Letzteren durch die entsprechenden Faktoren in der Verwaltung garantirt zu sehen.

Es ist hier besonders die Musik und die bildenden Künste, welche, eine jede das zunächst erforderlich Scheinende ins Auge fassend, mit ihren Vorschlägen hervorgetreten sind.

1. Musik.

Als erstes, hochwichtiges Anliegen spricht Hr. Marx aus: dass dem Musikwesen in Organisation, Verwaltung und Lehre durchaus selbständige, abgesonderte Stellung gegeben werde. Schon bei der Organisation des Musikwesens und den Vorberathungen dazu wünscht Hr. M., dass die Akademie der Künste in ihrem jetzigen Bestande als Verein von Bildhauern, Malern, Architekten und Musikern keine Stimme über das Musikwesen erhalte, am Wenigsten über dasselbe in der Eigenschaft einer artistischen Behörde entscheiden oder bei der Berathung einen Vorzug von Amtswegen geniessen dürfe. Vielmehr empfiehlt er, dass die Organisation durchaus nur Sachverständigen anvertraut werde und schlägt dazu die Bildung eines aus neun Mitgliedern bestehenden Rathes zur Vorberathung und Anbahnung der Organisation vor. Drei davon sollen fest angestellt sein, die übrigen sechs durch Wahl in gewissen Zeiträumen erneut werden. Vom Ministerium möge ein Commissar hinzukommen. Für die festgestellte künftige Verwaltung scheint es Hr. M. wünschenswerth, dass im Ministerium selber ein wirklicher Sachverständiger — ein theoretisch- und praktisch-befähigter, mit der Kunst in allen Richtungen und namentlich auch mit dem Lehrwesen vertrauter Musiker — den Vortrag in Musikangelegenheiten habe. Nächst dem Ministerium und diesem bedürfte

es nach Hrn. M. noch der Bestellung einer sachverständigen Behörde, theils zur technischen Leitung, theils zu vorbereitender Berathung und Einleitung der Musikangelegenheiten. Dieser bleibende Rath von Sachverständigen wäre etwa Musikdirektorium zu nennen. Die Einsetzung dieses Direktoriums würde allein aus reiner Machtvollkommenheit der Regierung geschehen müssen. Den andern Weg, es durch Urwahlen von Seiten aller Musiker im Staate hervorgehen zu lassen, verwirft Hr. M.

Auch die Reflexion des Tonkünstler Vereins läuft darauf hinaus: „Mag immerhin zur Abfassung der Dekrete ein Rath des Ministeriums concurriren, den Kern des Beschlusses müsste nur ein Musiker fassen dürfen". Den mannigfachen Bedenken, die sich hier gegen die Wirksamkeit eines Einzelnen erheben, wird durch Vorschlag eines aus fünf Mitgliedern bestehenden permanenten Geschwornengerichts begegnet. Dieses Gericht soll indess nie reclamiren, sondern lediglich begutachten dürfen. Als den wesentlichen Punkt seiner Petition nennt der Verein dies: dass zu der beabsichtigten Organisation der Kunstverhältnisse Künstler von Fleisch und Blut hinzugezogen, wo nicht ausschliesslich gewählt werden sollen. Jene mit „Geschwornengericht" bezeichnete Commission möge von einem Musiker ernannt werden, den entweder das Ministerium selbst wählt oder von den Musikern aus ihrer Mitte wählen lässt. — Commissionen von musikalischen Sachverständigen zur Seite der Oberbehörde werden ausserdem von mehreren Seiten als erforderlich bezeichnet.

In Bezug auf Kirchen- und Schulmusik schlägt Hr. Lehman folgende Organisation vor: Ueber das ganze Wesen werde ein Generalmusikdirektor, ein durch und durch musikalisch-pädagogisch, praktisch gebildeter Mann gesetzt, wie es bei Felix Mendelssohns Berufung in Aussicht gesteilt war. Dieser mit einigen andern kunsterfahrenen Musikern bilde die höchste und allein kompetente Behörde in musikalischen Angelegenheiten, correspondire unmittelbar mit dem Cultusminister, habe seinen Sitz in Berlin, sei dort zugleich Universitätsmusikdirektor oder Capellmeister am Dom, empfange die auf Musik bezüglichen Berichte von Kirche und Schule, sorge für eine gute Bibliothek, für passende und gediegene Musikalien, für eine musikalisch-pädagogische Zeitschrift als halbamtliches Organ. — Unter diesem Generalmusikdirektor stehen die Kreismusikdirektoren, Männer aus dem Schulstande, vorgeschlagen zu dreien von den Schullehrern eines Schulkreises und bestätigt vom Generalmusikdirektor. Dies sei eine Zwischenbehörde, spezielle Aufseher und nächste Rathgeber der Cantoren und Organisten, welche alle drei Jahre Conferenz mit dem Generalmusikdirektor halten.

Aehnliche Vorschläge zur Bestellung einer obersten Musikbehörde in Berlin und Unterbehörden in den einzelnen Regierungsbezirken sind auch von andern Seiten gemacht.

2. Bildende Kunst.

Die Vereinigung der bildenden Künstler in Berlin wünscht dem Minister einen Kunstrath beigegeben zu sehen, der mit ihm zusammen die oberste Kunstbehörde bilde. Der Kunstrath soll aus fünfzehn von der Künstlerschaft gewählten Künstlern bestehen, er soll zwei Kunstgelehrte mit Sitz und Stimme zu seinen Berathungen ziehen können, eine berathende Stimme haben und alljährlich in Berlin zur Zeit des Landtags (der Kammern) zusammenkommen.

Die bildenden Künstler halten also eine Wahl aus der ganzen Künstlerschaft für möglich und geben auch einen Wahlmodus an, der auf Grund einer anzufertigenden Künstlerrolle vorzunehmen sei. Die Mitglieder werden auf zwei Jahre gewählt.

Die Wirksamkeit des Kunstraths soll sich auf die Verwendung der vom Landtage für die bildende Kunst bewilligten Summen nach der Berechtigung und dem Bedürfniss der Provinzen erstrecken. Er soll, so weit thunlich, die Concurrenzen bei öffentlichen Arbeiten anordnen, die Kunstausstellungen veranlassen, die Sammlungen und Lehranstalten controlliren, die Candidaten für die Staatsanstellungen auf dem Kunstgebiete vorschlagen, u. s. w.

Neben dieser Behörde soll noch das Institut der Schiedsgerichte bestehen. Solche sollen in den drei Akademiestädten sein und zu entscheiden haben über die Concurrenzarbeiten, über die auf Bestellung des Staates ausgeführten Arbeiten, über die Zulassung von Kunstwerken zu den Ausstellungen, über die Ankäufe für die Sammlungen, so weit thunlich, endlich über Aufnahme in die Künstlerrolle.

Eine ähnliche Einrichtung wie diese nimmt Hr. Lilienfeld auch für die Provinzen in Anspruch. Ausserdem empfiehlt er noch, dass alle Unterrichtsanstalten im Staate wie die Kunstlehranstalten bezüglich ihres Unterrichts unter Aufsicht einer obersten Kunstbehörde gestellt werden. Diese Behörde muss die anzustellenden Lehrer prüfen. Die höhern Kunstlehranstalten müssen eine besondere Vorbildungsanstalt in sich aufnehmen, endlich: sämmtliche Lehrmittel für den Kunstunterricht müssen ein Gegenstand der besondern Beachtung der Kunstbehörde sein.

Nicht viel anders fällt auch der Vorschlag der Königsberger Künstler aus. Sie sind ebenfalls der Ansicht, dass die Verwaltung der Kunstinteressen möglichst von den übrigen getrennt werden müsse. Ein Direktor oder Rath soll im Ministerium die Kunst vertreten, eine getrennte Abtheilung bilden und dieser ein besonderer Etat gegeben werden. Ihr zur Seite ein Centralausschuss von allen Künstlern des Staats gewählt. Derselbe bildet in Allem neben dem Minister die oberste Kunstbehörde und versammelt sich dazu jährlich einmal in der Residenz. Ebenso wünscht man, dass bei den Regierungen zu Düsseldorf, Königsberg und auch vielleicht zu Breslau bei jeder ein besonderer Regierungsrath in der Unterrichtsabtheilung die Kunstangelegenheiten bearbeite und diesen Provinzial-Künstler-Ausschüsse an die Seite gestellt werden, die ebenfalls durch Wahl der Künstler in den Provinzen entstehen. Diesen Ausschüssen soll in Bezug auf die vorhandenen Kunstwerke mit Inbegriff der monumentalen Bauten Aufsicht und Conservirung obliegen.

Das Künstler-Comité zu Düsseldorf endlich beantragt: a. Bestellung eines jährlichen Budgets, b. Bestätigung der Statuten der vereinigten Künstlerschaft der Rheinlande und Westphalen.

Diese Statuten zerfallen in 29 Paragraphen und zwar handeln sie: I. Von §. 1—6 von dem Zweck und den Rechten, II. von §. 7—15 von der Verfassung, III. von §. 16—29 von der Verwaltung. Folgende sind die Grundzüge: §. 1. Die vereinigte Künstlerschaft der Rheinlande und Westphalens hat zum Zweck, die Interessen der Kunst und der Künstler beider Provinzen zu vertreten, zu wahren und zu fördern, so wie der Einsicht und den Wünschen der Letzteren Ausdruck und Wirksamkeit zu verleihen. In den folgenden §§. legt sich die Künstlerschaft den Charakter einer dem Ministerium zur Seite stehenden regierenden Kunstbehörde bei: Fortbildung der Kunstinstitute, Anstellungen, Verwendung der Kunstmittel, Concurrenzen etc. — Zu den Bestimmungen sub II gehören: Der Sitz ist in Düsseldorf. Der Vorstand ist das vom Staate anerkannte Organ der Künstler beider Provinzen. Bedingung der Aufnahme ist ein voraufgegangener einjähriger Aufenthalt und ein jährlicher Beitrag von einem Thaler. ad III. Der Vorstand besteht aus zwanzig Mitgliedern. Haupt-General-Versammlung am ersten Sonntage im Mai.

Der Vorstand und Ausschuss des Vereins der Kunstfreunde im Preuss. Staate bringt als Centralbehörde ebenfalls eine Abtheilung für Kunstangelegenheiten im Cultusministerium in Vorschlag, wohinein auch ausübende Künstler zu berufen wären, und wo die Entwürfe zu den von andern Ministerien und Ministerialabtheilungen ausgehenden, ein höheres Kunstinteresse darbietenden Bauwerken etc. zur Wahrnehmung des Kunstinteresses sollen mitgetheilt werden. Auch hier wird als berathende Versammlung über die wichtigsten Kunstangelegenheiten, Verwendung der Geldmittel etc. ein Kunstrath gewünscht, der sich mindestens in jeder Etatsperiode einmal zu versammeln und, unter dem Vorsitz des Ministers, aus zwölf Abgeordneten der Künstler und aus acht Vertretern des kunstsinnigen Publikums sich zu bilden hätte. Die Abgeordneten der Künstler mögen durch die Mitglieder und Lehrer der Akademie und die im akademischen Bezirke befindlichen Künstlerschaften (Nach §. 19 Corporationen, zu denen die Künstler eines akademischen Bezirks für gemeinschaftliche, dem Einzelnen nicht erreichbare Zwecke unter Anmeldung und Statutenvorlegung bei der Akademie sollen zusammentreten können.) und Lehrer der Kunstschulen gewählt, — die andern Mitglieder aber in den Provinzen durch die dort in hinlänglicher Ausdehnung vorhandenen Kunstvereine, entgegengesetzten Falls auf den Vorschlag der Oberpräsidenten von dem Minister berufen werden.

Ueber das Jahres-Budget für die vorstehend unter 1 und 2 angeführten, zum Theil etwas complicirten Verwaltungs-Organe ist Nichts beigebracht.

Wir fügen schliesslich hinzu, dass auch für die bildende Gartenkunst eine nähere Berücksichtigung von Seiten der Kunstverwaltung als wünschenswerth bezeichnet wird. Sie möge als eine selbständige Abtheilung der bildenden Künste vom Staate anerkannt, dem Ressort der Kunstverwaltungsbehörde zugetheilt und bei der letzteren durch ein von der Garten-Intendantur in Vorschlag zu bringendes sachverständiges Mitglied vertreten, auch eine Commission ernannt werden, welche bei Verwaltungsmassregeln und Verschönerungsvorschlägen das verlangte Gutachten an die Kunstverwaltungsbehörde abgiebt. Alle staatlichen Veranstaltungen zur Beförderung der bildenden Gartenkunst seien unter Aufsicht der letzteren zu stellen.

Diejenigen Vorschläge, welche die Theaterverwaltung betreffen, haben bereits im Obigen (S. 334 ff.) ihre Stelle gefunden.

Nachrichten über ältere Künstler in Würzburg.

Von **C. Becker.**

(Schluss.)

Hans Ulrich Büler, aus Grafen-Rheinfeld bei Würzburg, wurde 1618 in die Lucas-Bruderschaft aufgenommen. Von ihm ist das Altarbild im Würzburger Dom, die Beweinung Christi darstellend, und eine in der Sammlung der Universität befindliche innere Ansicht des Doms vor dessen Umbau im Zopfstyl.

Johann Hieronimus Deuerlein, kam im Jahre 1619 als Schüler zu dem Hofmaler Büler und wurde 1624 in die Lucas-Bruderschaft aufgenommen. Er malte ein im Chor der Peterskirche zu Würzburg befindliches Bild, den Triumpf der Religion darstellend, und ein Votivbild im Kreuzgang des Doms. Dieses stellt den Maler und seine Frau, in knieender Stellung, vor der Jungfrau Maria dar und trägt ausser dem Wappen der Malerzunft, mit den drei Schilden, das Monogramm des Künstlers HD.

Oswald Onghers, geboren zu Mecheln im Jahre 1628, kam im Jahre 1660 als fürstbischöflicher Hofmaler nach Würzburg, wo er sich verheirathete und 1707 starb. Er hatte sich nach gleichzeitigen Niederländern, hauptsächlich nach Vandyk gebildet und zeigt in Anordnung, Zeichnung und Ausdruck den talentvollen Meister, wenngleich das Manieristische vorherrschend ist. Beinahe sämmtliche Kirchen Würzburgs besitzen Altarbilder von seiner Hand. Eine Himmelfahrt der Maria für die Kirche des Stiftes Haug, wurde mit 3329 Fl. bezahlt. Im Dom sind von ihm die Himmelfahrt und Reinigung der Maria, die Verspottung Christi, das Pfingstfest, Christus am Oelberg und das Martyrthum des h. Kilian.

Johann Baptist de Ruel, geboren zu Antwerpen 1634, kam nach Sandrart (deutsche Academie Th. II. S. 82) ursprünglich als Sänger an den Hof des Kurfürsten von Mainz, welcher ihn von dem dortigen Maler Johann Thomas, genannt Ipenaer, unterrichten liess, wodurch er zu einem sehr talentvollen Historien- und Bildnissmaler ausgebildet wurde. Nachdem derselbe an den Höfen zu Mainz und zu Heidelberg längere Zeit gearbeitet hatte, liess er sich in Würzburg nieder, wo er viele Altarbilder und Portraits malte. In dem Dom befinden sich zwei Gemälde, die heil. Elisabeth und die heil. Magdalena. Er starb 1685.

Zu Sandrart's Zeiten (deutsche Academie. Th. I. S. 352) lebte in Würzburg ein berühmter Bildhauer und Baumeister, Namens Hans Philipp. Dieser Künstler scheint identisch zu sein mit dem Bildhauer Hans Philipp Preis, welcher zwischen 1655 und 1685 in Würzburg lebte und das im dortigen Dom befindliche stattliche Grabmal des Fürstbischofs Philipp Adolf von Ehrenberg gefertigt hat.

Johann Rudolf Byss, geboren 1660 zu Solothurn, um 1694 zu Prag ansässig, war ein talentvoller Historien-, Landschafts-, Thier- und Blumenmaler. Besonders zeichnete er sich durch höchst naturgetreue Darstellungen von Thieren und Vögeln aus, welche er häufig in seinen historischen Gemälden anbrachte. Im Jahre 1713 wurde er von dem kunstsinnigen Fürstbischof von Würzburg, Friedrich Carl von Schönborn, berufen und gemeinschaftlich mit dem ausgezeichneten Landschaftsmaler Johann Jobst von Cossiau mit dem Ankaufe von Gemälden für die damals neu gebildete, später so berühmt gewordene Galerie in Pommersfelden beauftragt. Byss war in diesem Geschäft so thätig, dass die Sammlung im Jahre 1719 bereits 480 Gemälde, grösstentheils von ausgezeichneten Meistern, enthielt. Es befanden sich in derselben, ausser bedeutenden Bildern der italienischen und deutschen Schule, wie die treffliche Madonna von A. Solario, der Hirt mit dem Widder von Caravaggio, Christus mit den Jüngern von B. Strozzi, das Bildniss des Jakob Muffel von Dürer, ein Bildniss von Holbein, eine Lucretia von Cranach, etc. besonders ausgezeichnete Niederländer, wie Rubens, Jordaens, Vandyk, Wouwermanns, Snayers, Metzu, Mignon, Teniers, J. H. Roos, v. d. Neer etc., worüber Byss einen Catalog herausgab. Ausser den Fresken in dem Schlosse Pommersfelden befinden sich in der Galerie eine Anzahl Staffeleibilder von diesem Meister, u. a. eine allegorische Verherrlichung auf die Erbauung des Schlosses und zwei Bilder, das Paradies darstellend, mit sehr vielen Thieren und Vögeln. Später wurde Byss als Hofmaler nach Würzburg berufen, woselbst er in der dortigen Schlosskirche zwei Fresken, die Hölle und den Martyrtod des h. Kilian darstellend, in der Schönborn'schen Grabkapelle das Altarbild, die Auferstehung Christi, mehrere Fresken und in dem sogenannten Spiegelzimmer des Schlosses eine Menge Thiere und Vögel malte. Er starb 1738 und hinterliess ein Vermögen von 40,000 Fl.

Anton Petrini, aus Italien, daher der welsche Baumei-

ster genannt, wurde von dem Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn berufen, um die Festungswerke von Würzburg zu beendigen, wobei er von 1663 bis 1688 thätig war. Ausserdem führte er mehrere grössere Gebäude aus, darunter die Stiftskirche zu Haug, ein zwar imposantes, aber schwerfälliges Bauwerk in neurömischem Styl. Er starb 1701, 70 Jahre alt.

Anton Clemens Lünenschloss, geboren um 1680—90 in Düsseldorf, bildete sich mit Unterstützung des Fürstbischofs zu Würzburg, J. Ph. von Schönborn, in den Jahren 1713—15 in Italien zum Historienmaler und liess sich 1720 in Würzburg nieder. Von seiner Hand ist das Gemälde auf dem Hochaltar im Dom zu Würzburg, der Heiland am Kreuze mit dem knieenden Johann von Nepomuck, so wie mehrere andere Altarbilder in Würzburger Kirchen. Seine Gemälde sind in Zeichnung und Composition nicht ohne Verdienst, obgleich sie den manierirten Styl seiner Zeit an sich tragen. Im Schlosse zu Würzburg befinden sich von ihm zwei Freskogemälde: die Erbauung der Domkirche und der Sturm auf die Veste Marienberg während des Bauernkriegs. Lünenschloss lebte noch 1731. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Johann Balthasar Neumann, geboren zu Eger 1687, trat 1711 in das Würzburg'sche Artillerie-Corps. Der Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn liess ihn nach Italien, Frankreich und den Niederlanden reisen, wodurch er sich zu einem der ausgezeichnetsten Baumeister seiner Zeit ausbildete. Eine Menge grossartiger Bauten wurde von ihm ausgeführt, u. a. das in den Jahren 1720—44 erbaute imposante Schloss in Würzburg, offenbar das bedeutendste Bauwerk jener Zeit in dem italienisch-französischen Styl, die Abteikirchen von Schönthal an der Jaxt und Schwarzach am Main, die Deutschordenskirche in Mergentheim, die Schlösser in Bruchsal und Werneck, ein Theil der Festungswerke von Würzburg etc. Nachdem Neumann bis zum Obersten der Artillerie vorgerückt war, starb er im Jahre 1753.

Johann Baptist Tiepolo, geboren zu Venedig 1697, gestorben zu Madrid 1770, wurde mit seinem Sohne Johann Dominikus im Jahre 1750 von dem Fürstbischof Karl Philipp von Greifenklau nach Würzburg berufen, um das durch den Baumeister Neumann erbaute prachtvolle Residenzschloss mit Fresken auszuschmücken.

Im Laufe einiger Jahre wurden von Tiepolo folgende Werke geschaffen:

a. Das Deckengemälde in dem sogenannten Kaisersaal, die Belehnung des Würzburger Bischofs Herold mit dem Herzogthum Franken und die Hochzeit des Kaisers Friedrich Barbarossa mit der burgundischen Prinzessin Beatrix, welche der Sage nach in Würzburg gefeiert wurde. Ausser den Hauptpersonen mit ihrem zahlreichen Gefolge sind in diesem Gemälde noch eine Menge mythologischer Figuren angebracht.

b. Das Deckengemälde in dem prachtvollen Stiegenhause des Schlosses, den Olymp und eine Art von Apotheose des Fürstbischofs Karl Philipp, dessen Bildniss von der Fama und Genien getragen wird. Diese in der Mitte der Decke befindliche Allegorie ist von den äusserst reich componirten Darstellungen der vier Welttheile umgeben.

Wenngleich Tiepolo in der manieristischen Richtung seiner Zeit befangen ist, so zeigt sich dennoch in diesen Fresken eine grossartige Composition, ein Feuer des Colorits und eine gewaltige Kraft, welche vereint mit der reichen Architektur, dem Pomp der schillernden Gewänder und dem der venetianischen Schule auch noch zur Zeit ihres Verfalls eigenthümlichen Farbenglanz, lebhaft an Paul Veronese erinnert. Wie matt erscheinen die neuen Fresken in München gegen diese Gemälde!

Tiepolo erhielt für den Plafond im Kaisersaal 6000 Fl. und für jenen im Stiegenhause 12,000 Fl., ausser freier Zehrung, Wohnung und 3000 Fl. Reisekosten.

Mehrere Superporten im Schlosse, zwei Altarbilder in der Capelle, die Himmelfahrt Marias und den Erzengel Michael, wie er die gefallenen Engel in die Hölle stürzt, darstellend, zeigen Tiepolo als tüchtigen Maler in Oel mit allen seinen Vorzügen und Fehlern.

Derselbe bildete einen Schüler in dem Würzburger Georg Anton Urlaub, welcher um 1755 die Deckengemälde in der ehemaligen Dominikanerkirche malte, jedoch weit hinter seinem Meister zurückblieb.

Jacob von der Auvera, Hofbildhauer im Anfange des 18. Jahrhunderts. Er lieferte eine Anzahl sehr manierirter Heiligenfiguren für die Fronte der Neumünsterkirche u. a. m. Seine beiden Söhne, Lucas, gest. 1766, und Johann Wolfgang, gest. 1755, folgten ihm als Hofbildhauer. Ihre Arbeiten können auf besonderen Kunstwerth keinen Anspruch machen.

Johann Peter Wagner, geb. 1730 zu Theres am Main, gest. 1809, Vater des noch in Rom lebenden Bildhauers Martin von Wagner, wurde ebenfalls als Hofbildhauer im Jahre 1755 angestellt. Von ihm sind die Gruppen und Statuen in Marmor auf der Stiege des Schlosses, die Gruppen und Hermen in Sandstein im Schlossgarten zu Würzburg und die Stationen am Wege zur Capelle auf dem Nicolausberg. In diesen Werken spricht sich der damals herrschende französische Geschmack aus.

Kupferstichwerk.

Dr. Martin Luther der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König. In geschichtlichen Umrissen von Heinrich Gelzer. Hamburg, Rudolph Besser; Gotha, Justus Perthes. 1847—51.[1])

Durch eine Beilage zu No. 48 haben unsere Leser schon einen Ueberblick über den Inhalt der 48 Radirungen erhalten, welche dieses schöne Buch bilden. Gewichtigere Stimmen, als die meine, haben dort das Erscheinen der ersten Lieferungen mit Beifall begrüsst. Ich habe die Freude, bei Veranlassung der Vollendung des Werkes dasselbe noch einmal durchzugehn, eine Freude, die um so ungetrübter ist, je vortrefflicher hier ein würdiger und zeitgemässer Gedanke zur Ausführung gekommen.

Das Leben Luthers, die grosse Zeit, in welcher er lebte und in der er die Verantwortlichkeit für die Entwickelung ihrer Ideen fast auf seine Schultern nahm, sein grosses Werk, vermittelst dessen Gott durch ihn den Erlöser von allem Aeusserlichen frei machte, das man statt seiner feil bot, um das Verhältniss zu ihm im Geiste desto klarer wieder herzustellen und die christliche Freiheit wirklich werden zu lassen, wird ein unerschöpflicher Stoff sein für die protestantische Historienmalerei. Nur wenige unserer ausgezeichneten Maler haben sich in diesen goldenen Stoff hineingelebt. Wir nennen unter ihnen mit Hochachtung C. F. Lessing, der bekanntlich einem Vorläufer der Reformation so herrliche Denkmäler setzte, Schorn, der in den Wiedertäufern eine von Luther so kräftig bekämpfte und überwundene Schattenseite malte und von dem auch in der Galerie Wagener ein sehr charaktervolles Gemälde existirt: „Leo X., dem das Bildniss seines Gegners gezeigt wird", Martersteig in Weimar, von dem wir verschiedenen höchst gelungenen Compositionen aus der Reformationsgeschichte auf den Ausstellungen begegneten, zum Theil nur in Genre-Dimensio-

1) Vergl. die Anzeige zu Nr. 48.

sionen, aber der Ausführung in grösserem Maassstabe höchst würdig [1]). In weit ausgedehnterer Weise hat sich die zeichnende Kunst der Reformationszeit und ihres Helden bemächtigt, von den vielen Arbeiten der Biographen und Geschichtschreiber nicht zu reden. Wem wäre unter den Letzteren nicht Ranke mit seinem klassischen Buche bekannt? Den Glaubensstreiter und seine Zeit nochmals durch die Mittel der zeichnenden Kunst und die Feder zu schildern, konnte daher nur mit Glück unternommen werden, wenn man die Kraft in sich spürte, der deutschen Nation etwas sehr Vorzügliches darzubieten. Dies ist gelungen; wir dürfen bekennen, ein sehr liebes Buch empfangen zu haben. Der dramatischen Poesie, welche anerkennungswerthen Versuche sie auch gemacht hat, (z. B. neuerlich in Hans Köster's „Luther") ist es bis jetzt nicht geglückt, Martin Luther in einem Stücke vorzuführen, das Volkseigenthum geworden wäre. Wie weit sich der Stoff für eine derartige künstlerische Behandlung eignet, überlassen wir den Dichtern zu entscheiden.

Das vorliegende Werk ist, was das künstlerische Moment anbetrifft, ein sehr glücklicher Ersatz dafür, ein latentes Drama. Der Künstler hat Gestalten geschaffen und Compositionen erfunden, welche, wie von dem Geiste jener Zeit getränkt, als ein treuer Spiegel derselben gelten müssen, welche nur aus einem Gemüthe hervorgehen konnten, das sich mit inniger Hingebung an seinen grossen Stoff ganz in denselben versenkt hat. Der Geschichtschreiber aber hat diesen mit dramatischer Kraft entfalteten Darstellungen das Wort geliehen, wie es nicht eindringlicher und echter gefunden werden konnte, indem ein treues Studium der Schriften und aufgezeichneten Reden des Reformators selber, ihn grösstentheils aus diesem Schatze mit weiser und massvoller Wahl einen Text ausarbeiten liess, der seinerseits ebenfalls den Leser mit stiller Gewalt mitten in die geschilderte Zeit und ihre Zustände versetzt. So illustrirt Bild und Text einander auf das glücklichste und die schöne Objectivität, womit die Schöpfer des Werkes ihre Aufgabe behandelt haben, dient wesentlich dazu, den tiefen Eindruck zu verstärken, den die Beschauung und die Lesung desselben macht. So wie Luther niemals sich geben wollte und gab, sondern stets Jesum Christum, für dessen reine Lehre er kämpfte, so gaben König und Gelzer nicht sich, sondern ihren Helden, ganz und gar, „in Harren und Krieg, in Sturz und Sieg". Und wie Luther dem deutschen Volke in der Bibel ein echtes und einziges Volksbuch in die Hände gegeben hat, das zu finden ist, wo auf dem schmalen Brette neben anderem Geräth nur wenig Raum ist für ein Werkzeug geistiger Erbauung, gleichwie wo in grossen Sälen die Zeugnisse des Geistes zu tausenden stehen, ein Hausbuch, in das der Hausvater sein Geschlechtsregister einzutragen pflegt und es so mit dem Schicksal der Familie verknüpft; so dürfen wir das in Rede stehende Werk als ein solches nennen, welches aufgestellt zu werden verdient, wo immer eine christliche Haushaltung gegründet wird, die Confirmanden mögen es als Geschenk, eine Braut mag es als Mitgift empfangen. Es weht ein so gesunder und starker Geist durch das Buch, dass man nicht ohne wahrhafte Erbauung darin blättern kann.

Gehen wir auf die Aufgabe des Künstlers näher ein, so springt in die Augen, dass, wenn irgendwo, hier eine kräftige, möglichst reale Auffassungsweise am Orte war. Diese Zeit, wo das Wort sich mit Stahl bewehrte und die Lieder gewappnet einhergingen, wo, was ein trübrothes Morgengrauen vorbereitet hatte, mit ringendem und siegendem Lichtstrahl thatkräftig an den Tag trat, und im Vordergrunde der Böhne dieser muthige Priester, der so mild und so derb für Freiheit und Ordnung zu streiten wusste, das Alles wollte mit einer schlagenden Unmittelbarkeit, mit frischen und kernigen Zügen vorgetragen sein. Wir freuen uns, sagen zu können, dass gerade in den Hauptcompositionen, in den wichtigen geschichtlichen Akten, die Figuren des Künstlers mit dieser glücklichen und sicheren Realität auftreten, die uns überzeugt, dass sie sich zu Hause und in ihren gewohnten Kleidern fühlen. Es giebt da eine innere und eine äussere Wahrheit der Figuren. Die innere such' ich in den Köpfen und ihrem Ausdruck. Ich frage, ist das ein Kopf wie ihn dieser oder jener Theilnehmer an der Handlung tragen kann, entspricht er der geistigen Bedeutsamkeit oder Unbedeutsamkeit seines Trägers? und zweitens: ist der gegebene Ausdruck der augenblicklichen Situation angemessen? Hierin Befriedigung zu gewähren, ist der Künstler nach unserer Meinung, mit wenigen Ausnahmen, sehr glücklich gewesen. Wir werden das weiter unten näher sehen. Die äussere Wahrheit soll sich darlegen in der naturgemässen Stellung, Bewegung, Anordnung. Wie die Kunst beim Ausdruck das Maass wahren soll, so darf sie es auch hier nicht ausser Acht lassen. Die absolute Realität kann sie nicht brauchen. Sie soll dieselbe bearbeiten, läutern. Das darf aber keine Uebersetzerarbeit sein. Es ist da ein grosser Apparat conventioneller Formen vorhanden und unter ihnen gar viele, die ihr Bürgerrecht ganz mit Unrecht haben. Nichts ist schlimmer und für den Eindruck lähmender, als eine gedankenlose Anwendung derselben. Von der letzteren ist nun in dem vorliegenden Werke freilich nicht die Rede; doch aber begegnen wir hier und da einem gewissen Anlehnen an conventionelle Darstellungs- und Anordnungsweise; nicht so viel zwar, unser Gefühl abzustossen, aber genug, um es nicht anzuziehn, wenn es nicht immer in so durchaus edler und liebenswürdiger Form aufträte, dass es wirklich oft doch gefangen nimmt und überredet.

Zur weiteren allgemeinen Charakteristik der Compositionen hätte ich nur zu wiederholen, was mein verehrter Freund, Hr. Waagen, schon hervorgehoben hat, dass der Künstler so vollkommen in Geist und Form der Zeit, welche er schildert, eingedrungen ist, dass er sie — was allerdings wichtig ist — auch in Baulichkeit, Tracht und Geräth treu zu reproduciren vermochte. Die einzelnen Bilder haben verschiedene Dimensionen (von 3 zu 4, 4 zu 5 und 6 Zoll u. s. w.) und verschiedenes Format. Mitunter sind sie künstlerisch einfach umrahmt, manchmal zerfallen sie auch mittelst architektonischer Gliederung in kleine Cyclen, wo sich kleine erläuternde Darstellungen um das Hauptbild reihen, oder sie sind abgetheilt, ähnlich wie ein Altarbild, mit zwei aufgeschlagenen Flügeln. Diese Eintheilungen ergeben sich immer wie von selbst auf eine sehr ungezwungene Weise. Dazu hat der Künstler sein Werkzeug mit einer Feinheit und einem Geschick geführt, dass allen Figuren, ob von 5 Linien oder 3 Zoll Höhe, eine gleich lebendige und charakteristische Durchführung zu Theil geworden ist.

(Schluss folgt.) F. E.

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister etc. etc. Herausgegeben von Rudolph Weigel. Leipzig, beim Herausgeber. Lieferung IV. und V., jede zu 5 Blättern. Preis: à 3 Thlr.

(Schluss.)

Auch beim V. Heft muss die Auswahl als sehr glücklich anerkannt werden und die drei Gesichtspunkte des Schönen, Charakteristischen und Seltenen, welche der Herausgeber sich

[1]) Der Künstler hat, wie wir hören, so eben ein historisches Bild „Thomas Münzer" in grösseren Dimensionen vollendet, welches in hiesigen Privatbesitz übergegangen ist und uns wohl Gelegenheit zu einer Besprechung geben wird.

zum Maassstab dienen lässt, finden in dieser Lieferung gleichmässige Vertretung. Sie beginnt mit einem Schnitt von Nicolò Boldrini, einem Maler und Formschneider, der zu Anfang des 16. Jahrh. lebte und höchst wahrscheinlich ein Schüler Tizians war. Nach einer Handzeichnung dieses Meisters hat B. auch die mitgetheilte „Ruhe der heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten“ gefertigt, eine Composition von grosser Lieblichkeit und idyllischer Schönheit. Im Mittelgrunde, unter schattendem Buschwerk, hat sich die Mutter gelagert, um dem Kinde die Brust zu reichen. In der Ferne sieht man unter einem Hausthor den Joseph beschäftigt, das Thier für die Weiterreise zu rüsten. Die ruhig lächelnde Maria, die stille Landschaft umher, Alles trägt den Stempel glücklicher Geborgenheit, und man muss bewundern, wie der Meister von Venedig mit so einfachen Mitteln sein ganzes Wesen auszusprechen und eine solche Fülle von Liebreiz zu entfalten verstand. Der Schnitt ist ganz in der Art von Boldrini und wir dürfen daher vermuthen, dass Krüger sehr treu copirt hat.

Das zweite Blatt ist höchst interessant und äusserst selten. Es ist das einzig bekannte Produkt der Maria von Medici, der Gemahlin Heinrich IV. Papillon, Traité I. 260, erwähnt, dass die Königin in ihrer Jugend das Brustbild einer römisch frisirten Dame in Holz geschnitten habe, mit der Unterschrift: Maria Medici f. MDLXXXVII und fügt hinzu, dass das Blatt von der Königin selbst geschnitten sei: *„gravé par la rayne Marie au bouest“*. Das Bildniss zeugt von einer bewunderungswürdig sichern Handhabung des Werkzeugs und ist von kräftig strenger Ausführung. Flegel hat es nachgebildet.

Es folgen nun drei Blätter aus deutscher Schule. Zuerst Albrecht Altdorfer's „heil. Hieronymus in der Höhle“, eine eigenthümlich romantische Composition. Das Felsgestein in seiner phantastischen Formation mit dem herunterhangenden Moose, die zierlichen, lieblich hellen Durchblicke in's Freie, welche die kleinen Oeffnungen gewähren, die Leiter, die da hinaufführt, der wohlgeordnete Bet-Apparat des Heiligen, mit Bibelbuch, Licht und Kruzifix; dann dieser selbst, wie er da kniet mit so inständiger Geberde und der Löwe in ehrerbietiger Entfernung, mit scheu gesenktem Haupt — es liegt in all' Diesem ein so sinniges poetisches Wesen, dass Einem das Blatt sehr anziehend sein kann. Wir konnten die Copie von Krüger mit dem Original vergleichen und müssen das Zeugniss ablegen, dass sie in der Hauptsache: in den beiden Figuren und dem Charakter des Ganzen sehr getreu ist.

Heinrich Aldegrever ist dann durch ein äusserst seltenes Blatt vertreten. Es stellt Pyramus und Thisbe vor und rührt von der Ceronischen Kunstsammlung in Brünn her. Jetzt befindet es sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Die Copie — von Krüger — ist nach einer Federzeichnung gefertigt.

Den Beschluss macht Meister Lukas Cranach, über den Schuchardt in Weimar jetzt eben ein Buch herausgegeben hat, auf dessen Lektüre wir alle Ursache haben, sehr begierig zu sein, da gründliche Untersuchungen geboten zu werden scheinen. Mitgetheilt sind hier drei Blätter aus der ersten Ausgabe des Wittenberger Heiligthumsbuches: Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der Stifft kirchen aller hailigen zu wittenberg. 1509. in 4. Das Hauptbild ist, wie die Beschreibung sagt: „ein silberē Bild sant margarethe“. Die Heilige steht mit einem Palmzweige in der Hand neben einem Drachen, den sie zu beherrschen scheint. Das Ganze ist die Abbildung der Deckelhandhabe von einem Gefäss, worin die Reliquien von der Heiligen aufbewahrt wurden, nämlich: „xxvj partickel von dem Gebein sant Margarethe, ein partickel von dem Ruckbeyn und ein Zahn von sant Margaretha“, wie das Buch vermeldet. Eine Vergleichung mit dem Original zeigte uns, dass Flegel treu und im Charakter des Meisters gearbeitet hat. Für die beiden Engel, die ausserdem beigegeben sind, fehlte uns die Gelegenheit zum Vergleich, da diese — kleine Schildhalter, mit den Kurfürstlich-Sächsischen Wappen — äusserst selten vorkommen und sich wohl nur in sehr wenigen Exemplaren des ohnehin seltenen Buches vorfinden. Desto dankenswerther ist die Mittheilung hier, zumal, da es allerliebste naive Figürchen sind.

Wir empfehlen das so gediegen fortschreitende Unternehmen Weigels der wärmsten Theilnahme unserer Leser. **F. E.**

Zeitung.

✝ Berlin. Landschaften von Balke. Der Reihe von norwegischen Künstlern, welche unser geehrter Mitarbeiter in Norwegen vor Kurzem den Lesern vorführte, haben wir obigen Namen hinzuzufügen. Wir sahen eine sehr reiche Sammlung skandinavischer Gegenden aus Hrn. Balke's Mappe, skizzenhaft frisch in Oel auf Cartonpapier geworfen, voll Lebendigkeit und Wirkung. Es ist jetzt in der Landschaftsmalerei die Zeit der ungewöhnlichen Gegenden und der wo möglich noch ungewöhnlicheren Beleuchtungsmomente derselben. Hr. B., indem er zwar sein Vaterland gab, ist in letzterer Beziehung der herrschenden Richtung, die der Virtuosität ein so grosses Feld eröffnet, gefolgt. Aber es ist ohne gewaltsame Effecthascherei und mit einem klaren Auge für den Farbenvortrag der Natur geschehen. Es ist, als ob er von der Oberfläche ihres bunten Spiegels die Farbe heruntergeschöpft und auf das Papier gelegt habe, eine Anschauung, die durch den sehr pastosen Vortrag unterstützt wird. Dieser ist dabei höchst einfach und beurkundet eine grosse Sicherheit im Berechnen der Fernwirkung der Farben und ihres Zusammenhaltens. Perspectivische Tiefe vermehrt den poetischen Reiz dieser Gemälde. Das Nordkap in der märchenhaften Beleuchtung der Nordlichtsfackeln oder der träumerischen Nachtsonne, Lappland mit seinen Rennthieren, die Gletscher bei kühlem Tagesschein, die Fjorde im Nebelspuk des Mondes; von Städten: Stockholm, Copenhagen, Christiania, Hammerfest, Friedrichshall, Drontheim u. s. w., meist in der ungewöhnlichen Beleuchtung der scheidenden Sonne oder des Mondes, das sind die Gegenstände, die den Darstellungskreis der Blätter bilden. Sie sind von sehr verschiedenen Dimensionen, gehen bis zum kleinsten Albumformat herab und werden von dem Künstler zu den Preisen von 1½ Thlr. — 20 Thlr. verkauft.

Enslen's Rundgemälde. Die perspectivischen Rundgemälde von Enslen haben einen weitverbreiteten, wohlverdienten Ruf und bewähren ihn auch in dem jetzt hier aufgestellten Cyclus. Zunächst erfreut die Wahl des Dargebotenen, die mit entschiedenem Sinn für historische, namentlich kunsthistorische Bedeutung gemacht ist. Man sieht vor Allem Rom, vom Gipfel des Kapitols, und zwar in solcher Ausdehnung nach den verschiedenen Himmelsgegenden hin, dass nur ein sehr kleiner Theil fehlt, die volle Kreisumsicht zu vollenden. Die Genauigkeit, womit hier die Denkmäler aller Zeiten uns der langen Geschichte, die über die ewige Stadt hingerauscht ist, eingetragen worden, ist wirklich höchst bewundernswerth. Dieselbe Treue der Auffassung zeigen die Piazza del Granduca in Florenz, mit dem pallazzo vecchio, der Loggia, dem Pallast degli Uffici u. s. w., das Forum von Pompoji, das eine sehr deutliche Vorstellung von der aus dem Leichentuche hervortauchenden römischen Welt gewährt, der grosse Canal von Venedig. Die Aufnahmen gleichen in dieser Hinsicht und in Betracht der glücklichen Linear-Perspective lebensgrossen farbigen

Daguerreotypen; aber beseelten, denn dazu werden sie erhoben durch den lebenswarmen, frischen und duftigen Ton der Färbung, so wie durch eine sehr reiche, charakteristische und dem Augenblicke abgewonnene Staffage. Von heimischen Ansichten findet man einen Blick auf Frankfurt vom deutschen Hause in Sachsenhausen aus, die Zeil mit Staffagen-Erinnerungen aus der Zeit der Nationalversammlung, so wie den freundlich hellen Augustusplatz von Leipzig. Die mit künstlerischer Einsicht aufgefassten Darstellungen geben einen künstlerischen Genuss, welcher der Befriedigung der Schaulust mehr als die Waage hält.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht über die Wirksamkeit des Kunst-Vereins für **Böhmen**, für das Jahr 1850—1851.

(Fortsetzung.)

Mit aufrichtiger Dankbarkeit haben wir die Verdienste unserer Herren Agenten um die Mitgliedervermehrung hervorgehoben. Wir können jedoch nicht verkennen, dass sie in ihren Bemühungen durch das letzte ausgezeichnete Vereinsblatt, von dem wir uns schon im vorigen Berichte bedeutende Erfolge versprachen, wesentlich unterstützt wurden und dass wohl ganz vorzugsweise diesem Blatte das ausserordentliche Steigen der Theilnahme zuzuschreiben ist. Der allgemeine Beifall, den die Hanfstängel'sche Galvanographie nach Ruben's „Columbus" gefunden hat, ist bekannt. Der Beitritt von mehr als tausend neuen Mitgliedern und der Umstand, dass ein grosser Theil der Neubeigetretenen diess Blatt nachschaffte, diese Nachlieferung sogar zur Bedingung des Beitritts machte, ist wohl der schlagendste Beweis, dass gerade die so erfreuliche Vermehrung unseres Mitgliederstandes wirklich diesem Blatte zu verdanken ist. Bereits vor 2 Jahren habe ich Ihnen mitgetheilt, dass die Erwerbung desselben uns nur dadurch möglich wurde, dass Direktor Ruben nicht nur zum Besten des Vereins auf das Vervielfältigungsrecht, für welches ihm schon namhafte Anträge zugekommen waren, verzichtete, sondern überdiess noch Herrn Hanfstängel gestattete, von diesem Rechte, sei es durch Benützung dieser Platte, oder in anderer Weise, auch nach Befriedigung unseres Bedarfes für seinen eigenen Vortheil jeden beliebigen Gebrauch zu machen. Nur hiedurch sah sich letzterer in den Stand gesetzt, uns die Abdrücke um einen kaum die Kosten der Lithographie übersteigenden Preis zu überlassen. Seitdem haben fünf andere Vereine, der Münchner, der neue Wiener, der Mannheimer, der Freiburger und der Karlsruher dieses Blatt ebenfalls zu ihrem Vereinsblatte gewählt. Rubens „Columbus", wie früher sein „Ave Maria", ist bereits ein Lieblingsblatt des Volkes geworden, und gewiss kann der allgemeine Anklang und der glänzende Erfolg seiner seelenvollen Compositionen, den auch die Stiche und Lithographien nach seinen frühern Werken theilen, dem geehrten Künstler zur vollen Genugthuung gereichen für alle niedrige Verunglimpfungen und Verläumdungen, denen er in letzter Zeit ausgesetzt war, die zu besprechen oder zu widerlegen ich mich um so weniger geneigt fühle, als dieselben aus sehr unlautern Quellen entspringen, und Ruben's erfolgreiche Thätigkeit und wesentliche Verdienste um unsere Akademie jedem Unbefangenen so klar vor den Augen liegen, dass sie zu unserer vollen Befriedigung, wie zum bittern Verdrusse einiger niedern Koterien, allgemeine und gerechte Anerkennung finden.

Und gerade die höchst günstige Wirkung, die unser Columbus trotz seines verspäteten Eintreffens auf unsern Mitgliederstand geäussert hat, lässt uns doppelt bedauern, dass diess Blatt nicht zur rechten Zeit eingetroffen ist. Welchen Erfolg hätte es dann erst gehabt, wenn es contractmässig vollendet worden wäre, und statt im vergangenen Mai, schon im vorigen September oder October hätte vertheilt werden können, wenn wir der Kunde, dass es auch durch andere Vereine zu beziehen sein werde, zuvorgekommen wären, statt wie diess häufig der Fall war, in so mancher Stadt der Ausstellung des Probedruckes von andern Seiten her, erst nachzuhinken! Ohne Frage hätte sich unsere Mitgliederzahl dann auf 5000 erhoben! Freilich lässt sich nicht läugnen, dass Hanfstängel die Arbeit mit aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit vollendet und auch dann nicht zum Nachtheile der Abdrücke beschleunigt, sondern jederzeit die wünschenswerthen Retouchen vorgenommen hat, als der Abzug, zu dem wir nach den Contractbestimmungen berechtigt waren, von Monat zu Monat wuchs; dass er daher gewiss einigen Anspruch auf Nachsicht geltend machen konnte.

Dagegen erachtete sich der Ausschuss bei dem wirklichen Schaden, der, ganz abgesehen von der peinlichen Vermehrung der Geschäfte, der Schreibereien und Portoauslagen durch eine so enorme Verspätung für den Verein entstanden war, nicht ermächtigt, die volle Nachsicht der Verfallsraten eintreten zu lassen, sondern glaubte den geeigneten Ausweg in dem Rollarbeschlusse vom 28. Juni d. J. zu finden, durch welchen von dem contractlichen Abzugsrechte nur unter der Bedingung abgegangen wurde, dass Hr. Hanfstängel dagegen seiner Seits auf die stipulirte Zahlung in Silber verzichte und sich mit k. k. Banknoten in ihrem vollen Nominalwerthe begnüge, d. h. dass er an unserer Statt den Verlust der Coursdifferenz trage. Die Zahlung ist denn auch in dieser Art ausgeglichen worden. Der durch diese Ersparung entstandene Kassarest wird uns die Deckung der höhern Kosten der Galvanographie nach „Trenkwald's Hussitenschlacht" erleichtern. Ueberdiess aber sah sich der Ausschuss veranlasst, dem Vereinskanzellisten Cermák, dessen musterhafter, unermüdlicher Thätigkeit es allein gelingen konnte, trotz des peinlichen Geschäftsdranges, der vorzüglich durch die Verspätung der Vertheilung des Vereinsblattes veranlasst worden war, mit dem Laufenden in Ordnung zu bleiben, eine Gratification von 50 Fl. C. M. zuzuerkennen.

Die Verspätung der Befriedigung unserer vorjährigen Mitglieder mit ihrem Anspruche auf das Vereinsblatt ist denn auch die Ursache, dass die Verlosung diessmal etwa um einen Monat später abgehalten wird, als gewöhnlich. Wir mussten unseren geehrten Herren Agenten nach dem Eintreffen der Abdrücke doch einige Zeit lassen, um die Beiträge für das laufende Jahr einzumahnen, und nur unter dieser Bedingung konnten wir hoffen, dass „Columbus" noch immer einen günstigen Einfluss auf die Hebung unseres Mitgliederstandes äussern werde. Der Erfolg hat diesen Aufschub vollkommen gerechtfertigt. Für die folgenden beiden Jahre sind wir übrigens vor einer ähnlichen Verzögerung vollkommen sicher. Von dem demnächst zu vertheilenden Vereinsblatte für 1850—1851 „Erster Unterricht im Waidwerke nach Eugen Hess" sind bereits 2600 Exemplare eingetroffen und eine weitere Sendung ist unterwegs; die Befriedigung sämmtlicher Mitglieder wird daher gewiss im Verlaufe dieses Sommers erfolgen. Und auch die Galvanographie nach Trenkwald's „Schlacht bei Lipan" ist bereits so weit vorgeschritten, dass wir der Vollendung dieses Blattes zu dem contractmässigen Termine und der Einsendung aller Abdrücke bis Ende Juni des nächsten Jahres mit voller Beruhigung entgegen sehen können.

Den Gegenstand des Vereinsblattes für 1852—1853 Ihnen anzuzeigen bin ich noch nicht im Stande; die mannichfachen Veränderungen in dem Gesellschaftsausschusse und die Abwesenheit der meisten seiner Mitglieder in den Sommermonaten haben bisher die Fassung eines definitiven Beschlusses noch nicht zugelassen.

Unsere letzte Ausstellung hat ein weit grösseres räumliches Bedürfniss in Anspruch genommen, als irgend eine der frühern, was allerdings mehr der Grösse, als der Zahl der ausgestellten Gegenstände zuzuschreiben ist; diese stieg nicht über 282 Nummern, daher nicht höher, als es bereits einigemal der Fall war. Das Beurtheilungscomité bestand unter dem Vorsitze des Fürsten Salm aus den Mitgliedern: Hrn. Akademiedirektor Ruben, Professor Hanshofer, Corrector Lhota und den Malern Liehm und Trenkwald. Die Unterbringung so vieler grosser Bilder hat natürlich die Schwierigkeiten ihrer Aufgabe gesteigert. F. M. L. Graf Clam-Gallas hat die Güte gehabt, uns aus der hiedurch entstandenen Verlegenheit zu helfen, indem er uns grossmüthig nebst den gewöhnlichen Localitäten diessmal noch zwei Zimmer im ersten Stockwerke seines Palastes einräumte und das mit dem Arrangement beauftragte Beurtheilungscomité hiedurch in den Stand setzte, auch die später eingetroffenen Kunstwerke dem kunstliebenden Publicum in entsprechender Weise vorzuführen. (Schluss folgt.)

Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel in Leipzig — Druck von Gebr. Unger in Berlin.





Kunstblatt.

Zeitung
für bildende Kunst und Baukunst.

Organ
der deutschen Kunstvereine.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Schulz** in Dresden — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt von **Dr. F. Eggers** in Berlin.

№ 52. Sonnabend, den 27. December. **1851.**

Ueber Eigenhändigkeit der Formschnitte, über Holzschnitte mit Tonplatten (Helldunkel) und über Erfindung des Golddrucks durch Lucas Cranach.

Die Frage, ob die grossen Meister des sechszehnten Jahrhunderts, Burgkmair, Dürer, Cranach, Holbein u. s. eigenhändig in Holz geschnitten haben, konnte bis jetzt nicht zur endlichen Entscheidung kommen, da die auf unsre Zeit gekommenen Nachrichten nicht so deutlich sprechen, dass kein Zweifel möglich gewesen wäre.

In meiner Schrift über Cranach den Aelteren[1]), in der Einleitung zu den Holzschnitten desselben, musste ich Gelegenheit nehmen, der verschiedenen Meinungen über diesen Punkt zu gedenken und konnte mich, nach meiner Ueberzeugung und den dafür angegebenen Gründen, nur dahin entscheiden, dass die gedachten Meister (Cranach war bis jetzt dabei nicht in Betracht gekommen, wie er es doch in hohem Grade verdient) den Holzschnitt zu seiner eigenthümlichen Ausbildung, und der damals erreichten Höhe durch eignes Handanlegen gebracht haben. Alle Holzschnitte, welche das Zeichen eines dieser Künstler tragen, für Arbeiten ihrer Hand zu nehmen, ist wohl Niemandem eingefallen.

Um einen Schritt weiter, ja man kann sagen zur endlichen Entscheidung, ist diese Frage durch die neuerlichst erschienene Schrift:

Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian etc. von Theodor Herberger, Archivar der Stadt Augsburg. 4°. Augsburg 1851.

gekommen. Darin kommen folgende Stellen aus Urkunden vor, welche sich in dem Stadtarchive zu Augsburg befinden:

Nota 96. *An Schonsperger vnd andern Formschneidern haben Paumgartner vnd ich sonst kein Mangel vnd sonderlich ist Paumgartner erbütig das so auf das abreissen vnd formschneiden get, von wegen E. Mt. trevlich darzuleyhen, vnd wir auch bin daruf genaigt, noch mer formschneider zu bestellen, damit E. Mt. arbeit gefurdert vnd zu End gebracht werde.* (Peutinger an Kaiser Maximilian 5. Oct. 1513.)

S. 28. Not. 88. *Mein Doctor Peutingers Ausgab etc. So hab ich hansen burkmair maller den Schreiner vnd den zweien formschneidern für XCII. bilder vnd anders wie an gedachten Malers handgeschrift begriffen ist bezalt* Fl. 113. kr. 4. (Rechnung vom Jahr 1510.)

Not. 91. (Schreiben Josse Dieneckers[1]) an den Kaiser, vom 20. October 1512.) *Ich wird bericht, wie Ewer kay. Mt. begernn vnnd haben woll, die Arbait vnnd stuckwerck, so ich bereittenn vnnd machenn bin basser vnnd furderlicher von stat zegan etc. auch desshalbenn Doctor Bewtinger schreiben vnnd geschafft getann, Noch zwenn oder drey Formschneider zu mir zuuerordnen, ist mir gantz lieb Allergnedigster Herr. Nun waiss ich zwenn Formschneider anzunemen fugsam vnnd vermaint woorn, wolle Ewr kay. Mt. die zu mir verordnenn lassen etc. So will ich daran vnnd darob sein, deñ zwaien Formschneidern alle sachenn für ordnen beraittenn vnnd zulest mit meiner aigen hanndt auss vnnd abfertigen vnnd rain machen, damit die Arbaitt vnnd stuckwerck alle ainander des Schnitz gleich vnnd zuletzt von ainer handt aussgemacht werden, auch Niemand mer denn ain hañdt daran erkennen muge vnnd So ich also selb drit bin als ich mich versich mir von Ewer kay. Mt. nit abgeschlagen, Sonnder verholffen, damit die Arbait gefurdert, so bin erbuttig Ewer kay. Mt. alle Monat Sechs oder Sibenn gutte stuck oder Figuren jn gleichem Maisterlichen schnitt abzefertigenn vnnd zu beraittenn etc.*

S. 30. Not. 93. (Peutingers Schreiben an den Kaiser vom 9. Juny 1516.) *Dweil aber Stabius nit mer dan ain formschneider zu Nurnberg, vnd mir den merer teil derselben Figuren zubracht hat, so hab ich jetzo funff formschneider daran gericht, vnd lass sonst vier die andern figuren schneiden vnd wart noch ains formschneiders aus Antwerpen, genant Cornelius so vor auch hie gewesen ist etc.*

Alle diese urkundlichen Stellen sprechen so klar und deutlich für die Meinung, dass es eine besondere Classe geschickter handwerksmässiger Formschneider gab, wie keine der bisher bekannten, so dass kein Zweifel mehr darüber obwalten kann. Dabei geben sie die interessantesten Aufschlüsse über die Art und Weise, wie dieses Geschäft betrieben wurde. Es haben die Gegner der Eigenhändigkeit sehr viel dadurch gewonnen, ja sie würden vollständig gesiegt haben, wenn die Feststellung des einen Punktes: dass es ge-

1) Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Noch urkundlichen Quellen bearbeitet von Christian Schuchardt. Leipzig, Brockhaus. 1851.

1) Josse de Necker, Jost de Necker, Jobst de Negker, Denecker, Dennecker von Bartsch, Heller und Nagler genannt.

werbsmässige Holzschneider gab, welche die Zeichnungen der Künstler auf die Platte brachten, die Gültigkeit des andern Punktes: dass die fraglichen Künstler nicht auch selbst das Schneidemesser geführt hätten, ausgeschlossen wäre.

Behaupten wird wohl Niemand, dass die Künstler selbst die Anwendung des von Josse Dienecker angegebenen Verfahrens, das Werk weniger geschickter Gehülfen zu überarbeiten, *rain machen*, und dadurch zugleich die Arbeit verschiedener zu egalisiren, unter sich gleich zu machen, nicht gekannt und nicht geübt hätten. Wenn man das aber zuvörderst nicht in Abrede stellt, so waren die Künstler einer Menge mechanischer Arbeit überhoben, die sie ihren Schülern oder Gesellen oder auch gewerbsmässigen Holzschneidern überlassen konnten. Sie selbst besorgten das Ueberarbeiten, rain machen, und den Schnitt derjenigen Theile, welche sie den Gehülfen nicht überlassen mochten. Bei Cranachischen Blättern habe ich die Wahrscheinlichkeit dieses Verfahrens aus der Verschiedenheit der Theile der einzelnen Blätter vermuthet und an verschiedenen Stellen meiner Schrift ausgesprochen.

Wollten die Gegner das aber nicht gelten lassen, so spricht eine Stelle Peutingers klar aus, dass die Künstler selbst das Schneidemesser führten. In Nota 94. der Herbergerschen Schrift lautet nämlich eine Stelle eines Peutingerschen Briefes an den Kaiser: *Der Formschneider, so die form zu E. Mt. geschlecht bisher geschnitten hat ist hinter mir vnd on mein wissen hieweck, vnd kan nit erkonden wan der wider komet, vnd sonst kainer der solchs konde zu Augsburg etc. der maler alhie ist ganz geschickt darzu.*

Burgkmair, denn kein anderer kann wohl gemeint sein [1]), konnte also recht gut in Holz schneiden. Woher wusste denn das Peutinger? Man könnte darauf antworten, dass er das anzunehmen oder vorauszusetzen wohl berechtigt war, da Burgkmair die Zeichnungen für den Holzschnitt machte. Wenn er das aber konnte, so hätte er wohl auch dieselbe zu umschneiden vermocht. Möglich ist es, aber gewiss nicht wahr! Eine Möglichkeit berichtete Peutinger gewiss nicht an den Kaiser, sondern er wusste es, er war überzeugt durch die Leistungen Burgkmair's.

Danach wird man aber wohl zugeben müssen, dass die Eingangs erwähnten Meister selbst in Holz geschnitten haben und dass sie, der Natur der Sache nach, den Holzschnitt als eigenthümlichen Kunstzweig ausgebildet hatten, bevor er in die Hände gewerbsmässiger Holzschneider überging. Dass sie das meiste, oder gar alles was damals an Holzschnitten verbreitet wurde und ihr Zeichen trägt, eigenhändig in Holz geschnitten haben, ist, soviel ich weiss, von Niemand behauptet werden. Solches aber nach obigen Nachrichten noch jetzt thun zu wollen, wäre die grösste Thorheit.

Ausserdem sind noch einige Punkte in dieser Schrift rücksichtlich des Holzschnittes aus mehreren Platten, sogenannte Helldunkel oder Clairobscur's interessant, besonders folgende Stelle: [2]) *Ich wird auch bericht, wie Ewr kay. Mt. furgetragen sey worden, wie das ich annderhalb* (Anderer halben, für Andere) *ausser Ewer Mt arbait stuckwerck machen thue, des soll sich nymer erfunden, dann allein aussgenomen hab jch aussgeschafft des Dietrich Stainers Hansen Baumgartner sein Angesicht gekunderfeyt mit drey Formen aines Bogen gross alls die Ewer kay. Mt woll sehenn, so die aussgedruckt werden vnd sunst Niemand nichtzit* (nichts) *gemacht.*

Das Portrait Baumgartners, was Bartsch VII. 212. No. 34. und Heller Geschichte der Holzschneidekunst p. 100 als Burgkmairs Arbeit aufführen, wird hier als Holzschnitt Dieneckers deutlich bezeichnet, wie dies Nagler IX. 159 schon von dem Todesengel nachgewiesen hat (B. No. 40). Es sind ferner diese Blätter die einzigen bis jetzt bekannten aus jener Zeit, welche mit drei Platten gedruckt sind.

Was aber die frühesten Proben dieser Gattung Holzschnitte betrifft, so bleibt bis auf Weiteres die Blätter von Lucas Cranach „der heil. Christoph", „Venus mit Amor" der älteste Versuch. Sie haben die Jahrzahl 1506. [1])

Eine andere interessante Notiz in der Herbergerschen Schrift findet man S. 26. Not. 81. In einem Schreiben Peutingers an Churfürst Friedrich III. von Sachsen vom Jahr 1508 heisst es nämlich: *In verschinem Jahre* (1507) *hat E. F. G. Kamerer herr degenhart Pfaffinger mir kurisser von Gold vnnd Sylber durch E. F. G. Maler mit dem Truck gefertiget, geanntwurt, mich damit bewegt, sollche Kunst allhie auch zuwegen zu pringen, vnd wie wol jch des ain Costen getragen, so hab ich doch von gold vnnd Sylber, auff pirment* (Pergament) *getruckt, kurisser zuwegen gebracht, wie E. F. G. jch hiemit ain prob zuschicke. Ewr furstlich durchlewchtigkait vndertheniglich bittende, wollen die auss gnaden besichtigen vnd mir zuerkennen geben, ob die also gut getruckt seyen, oder nit. 1508. Sonnt. nach Mauritii.*

Hierunter kann wohl nichts anders verstanden werden als Golddruck mit Holzplatten. Da nun diese Erfindung von Wittenberg nach Augsburg kam, zwischen welchen beiden Städten, besonders durch Friedrich III ein lebhafter Verkehr Statt fand, so könnte die Erfindung des Holzschnittes mit Tonplatten ebenfalls von Wittenberg dahin verpflanzt worden sein. Indessen lässt sich darüber so lange nichts Definitives festsetzen, bis nicht ausgemacht bleibt, dass die Blätter von Cranach: der heil. Christoph und Venus mit Amor, mit der Jahrzahl 1506. die ältesten dergleichen Versuche sind. **Chr. Schuchardt.**

Notizen über einige Kunstwerke in Sicilien und Italien.

Von **Dr. Julius Friedlaender.**

Die folgenden flüchtigen Notizen aus einem Reisetagebuche werden allein in der Absicht mitgetheilt, Künstler und Kunstfreunde, welche Italien besuchen, auf einige unbekannte oder unbeachtet gebliebene Denkmäler der Kunst aufmerksam zu machen, welche einer näheren Betrachtung und Beschreibung würdig sind.

1. Zu Catania in der Klosterkirche S. Francesco dei minori conventuali, am Corso, befindet sich eine Copie des Rafael'schen Spasimo, in der Grösse des Originals, mit dem Namen des Jacopo Vignerio und der Jahrzahl 1541 bezeichnet. Sie hat bei vieler Härte doch mehr von dem freien geistreichen Schwung des Originals, als die neueren sorgfältigen Nachbildungen, zu denen sie sich etwa verhält, wie die alten Radirungen zu unseren modernen Kupferstichen. In Catania ist es unbekannt, dass dies Bild eine Copie nach Rafael ist; noch in den neuesten Geschichten und Beschreibungen der Stadt, z. B. in der des Francesco Paternò Duca di Carcaci, von 1841, gilt es für ein Originalwerk des Vignerio. Dieser Maler war aus Messina gebürtig, ein Schüler des Polidoro da Caravaggio,

1) Wollte man sagen, dass eben so gut auch Schäuflein hier gemeint sein könne, so ändert das die Sache nicht. Derselbe wird allerdings auch in Nota 96 *alls Reysser oder Maller* genannt.

2) Schreiben Dieneckers an den Kaiser vom 27. October 1512.

1) Heller No. 79 (220) and No. 255 (404) — II. No. 72 and 117 meiner Schrift über Cranach.

welcher von 1527 bis 1543 bekanntlich in Messina lebte. Vignerlo hat gewiss das Original des Spasimo zu Palermo im Kloster S. Madonna della Spasime copirt, wo es sich bis zu den Zeiten Philipp's IV. befand.

2. In der Klosterkirche S. Maria e Gesù dei minori riformati in der nördlichen Vorstadt von Catania befindet sich ein schönes Bild aus der Schule des Antonello da Messina mit der Unterschrift: „Antonellus Missenius ‖ d'. Saliba hoc Ffecit ‖ opus 1497 ‖ die 28 Julii". Die Madonna sitzt auf einem einfachen Thron; das heilige Kind, auf ihrem Schoosse stehend, hält in der herabhangenden Rechten einen kleinen Apfel und reicht mit der Linken der Madonna eine blaue Blume. Zu beiden Seiten des Throns sieht man neben dunkelrothen Vorhängen in eine schöne Landschaft hinaus. Dies Bild ist von grosser Zartheit und Zierlichkeit, vorzüglich schön der Kopf der Madonna.

Nach einer Notiz in den anonymen „memorie de' pittori Messinesi, Messina 1821," hat ein anderes jetzt verlorenes Bild, welches sich in der Parochialkirche zu Pistunina bei Messina befand, die Aufschrift: „Antonellus Resaliba pinxit anno MCCCCCVIII," allein nach Analogie des Cataneser Bildes, wo d'. Saliba deutlich steht, war auch hier wohl De Saliba statt Resaliba zu lesen. Man könnte versucht sein, diesen Antonellus de Saliba Missenius für Antonello da Messina selbst zu halten, der hier seinen vollen Namen ausgeschrieben hätte. Ueber sein Geburts- und Todesjahr ist man bekanntlich noch im Dunkeln, ein Portrait in der k. Galerie in Berlin, mit des Antonello da Messina Namen bezeichnet, trägt die Jahrzahl 1445, und das Bild von Pistunina die Jahrzahl 1508. Dies ergäbe doch eine zu lange Lebensdauer für Antonello, welcher 1445 das in Berlin befindliche Bild malte, also um 1420 geboren sein muss. Er hätte also das Bild von Pistunina etwa in seinem achtundachtzigsten Jahre gemalt. Aber freilich wäre es möglich, dass die Angabe der Jahrzahl auf dem Bilde von Pistunina irrig ist, dass nicht MCCCCCVIII, sondern MCCCCLVIII dort gestanden hat, denn 500 wäre ja durch das kürzere D auszudrücken gewesen. Will man aber die Lesung 1508 halten, so ist es wahrscheinlicher, dass Antonello da Saliba ein Anderer als Antonello da Messina, dass er dessen Schüler war. Und wirklich hat das Bild in Catania eine grössere Freiheit und Abrundung in der Zeichnung, als die meisten Bilder des Antonello da Messina.

3. Zu Messina in dem Sprachzimmer des Nonnenklosters S. Gregorio befinden sich fünf Tafeln des Antonello da Messina, welche früher in einem Altarbilde vereinigt waren. Eins davon hat die Aufschrift: „Ano dm̄ m° cccc° septuagesimo tertio ‖ antonellus messinēs me pinxit".

4. Ein anderes und sehr interessantes Bild des Antonello, ohne Aufschrift, ist jetzt im Museum von Palermo. Dieses zeigt die Verwandtschaft mit den Flamändern, den Eycks, auf überraschende Weise, und mehr als irgend ein anderes seiner Werke, so weit wir sie kennen; vorzüglich tritt diese Aehnlichkeit in der saubern und effectvollen Ausführung der mit Vorliebe behandelten Goldstickereien und Edelsteine hervor, in den vielgebrochenen eckigen Falten, auch in der Bewegung und selbst in dem ganz niederländischen Charakter mancher Köpfe, während doch die Hauptfiguren, der Heiland und die Madonna, — es ist eine Krönung — dunkle südliche Augen haben und das goldgelbe Colorit, wie man es in Sicilien noch so oft sieht; auch erleuchtet das ganze Bild eine heisse sicilische Sonne.

5. Zu Caltascibetta bei Castrogiovanni (Enna) ist in der Capuzinerkirche ein gutes Bild der alten florentinischen Schule, angeblich von Fiesole selber, ein jüngstes Gericht. Auf der Haupttafel der Heiland in der Glorie, von Heiligen und Erzvätern umgeben, dann ein Engel mit dem Kreuz und ganz unten werden die Todten auferweckt. Auf den Seitentafeln Paradies und Hölle, besonders jenes ist schön; sehr hübsch und naiv ein Ringeltanz von zierlichen Engeln und Seligen, der sich über eine grüne Wiese hinzieht; der Ausdruck der Köpfchen ist bewunderungswürdig, die Figuren sind etwa fünf Zoll gross.

6. Ein altes grosses figurenreiches Bild bei den Capuzinern zu Alcamo haben wir leider nur spät Abends und unter so ungünstigen Umständen gesehen, dass wir nichts darüber mittheilen können; doch schien es von Werth zu sein.

7. Atri, das alte Hatria, im Königreich Neapel, hat eine schöne grosse Kathedrale im Spitzbogenstyl, welche nicht, wie so viele der herrlichen, im Baustyl ihr verwandten Kirchen an den Küsten des adriatischen Meeres, modernisirt, sondern in der ursprünglichen Reinheit ihrer Architektur erhalten ist. Die meisten Kathedralen in den südlichen Hafenstädten des adriatischen Meeres sind auf den äussersten Vorsprung ins Meer hinausgebaut, um mit ihren hohen spitzen Thürmen den Schiffern als Landmarken zu dienen. Von hier gingen im Mittelalter die Pilger nach dem heiligen Lande hinüber.

In der Kathedrale von Atri sind an zwei Säulenpfeilern alte Fresken, welche zwar übertüncht waren, aber nun recht geschickt offen gelegt sind. Es sind zwei Madonnen; auf dem einen Bilde greift das Kind nach einer schönen Rose, welche die Madonna ihm reicht, auf dem anderen isst es einige Kirschen. Beide Bilder sind ungemein schön in der Composition und zart in der Ausführung. Auch an anderen Stellen der Kirche erkennt man unter der Tünche Spuren von Fresken, mit denen die Wände überall bedeckt gewesen zu sein scheinen. Aber ganz erhalten ist der Chor, seine Bilder scheinen von derselben Hand gemalt zu sein, als jene beiden Madonnen, sind aber leider übermalt. Besonders bemerkenswerth sind die vier Evangelisten, deren jeder einen Commentator ~~neben sich~~ hat, welchem er dictirt, beim h. Johannes steht ausserdem noch ein kleiner weiss gekleideter Mönch, nach der Tradition das Portrait des Malers. Die übrigen Bilder stellen auf's anmuthigste des Heilands Jugendgeschichte dar. An den Pfeilern darunter sind Heiligenbilder wohl von späterer Hand. Die Ueberlieferung nennt als den Maler der alten Bilder den Luca d'Atri, über welchen, nach einer Notiz in Giustinisni „Dizionario geografico del regno di Napoli" Cesare Orlandi in seinem Buche „le città d'Italia" Theil II. S. 292. Nachricht geben soll. Uns ist dies Werk nicht zugänglich.

8. Genua. In der kleinen Kirche S. Donato ist ein Flügelbild, in der Mitte eine Anbetung der Könige, rechts die h. Barbara mit dem Kelche, links ein Heiliger in Mönchskleidern, vor ihm der Donator, offenbar ein Werk der flamändischen Schule; es zeigt eine gewisse Aehnichkeit mit dem Bilde von Memling der Berliner Galerie, auf welchem der h. Joseph die Kerze mit der Hand vor dem Windzug schützt. In Genua ein niederländisches Bild zu finden, kann um so weniger überraschen, als die Handelsverbindung zwischen Brügge und Genua ja bekannt ist. Ein Denkmal derselben ist die noch erhaltene Inschrift über der Thür der ancienne hallo des serges in Brügge, welche von der genuesischen Handelsgenossenschaft erbaut worden ist. Ohne Zweifel hat also einer der genuesischen Kaufherren das Bild von Brügge nach seiner Vaterstadt mitgebracht.

9. Camaldoli di Napoli, das vielbesuchte Kloster auf dem Berge über Antignano. Ein kleines Bild auf Goldgrund im Chor der Kirche. Madonna auf dem Thron, bis etwas unter die Knie in halber Lebensgrösse dargestellt, das nackte Christkind, welches auf ihrem rechten Knie vornübergebeugt sitzt, mit der Rechten haltend und die Linke erhebend; sie ist in

ein braunes, mit Goldblumen durchwirktes Gewand gekleidet, welches auch wie ein Schleier den Kopf bedeckt; zu beiden Seiten stehen je zwei musicirende Engel; diese sind viel kleiner als die Hauptfiguren. Unten, in einem Rahmen, steht „Petrus Dominici de monte pulitiano pinsit 1420“. Mons pulitianus ist bekanntlich Montepulciano, die Geburtsstadt vieler Maler.

10. Neapel. In der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli auf Largo di Castello, welche jetzt in den Palast der Staatsministerien verbaut ist, befindet sich hinter dem Chor in der Capelle, welche das Grabmonument des Peter von Toledo enthält, das schöne Denkmal eines deutschen Ritters. Eine kräftige Figur in voller Rüstung, den Feldherrnstab in der Hand, steht auf einem liegenden Löwen. Darunter stehen die folgenden mit deutschen Buchstaben geschriebenen Verse:

Hanafs Wallther von Hiernnheim Bin Ich Genanndt
mit Eren füret Ich mein Ritterstanndt
Des Keiser Carls Rath unnd obrister Ich was
Seinem sün philippfen Ich gleicher mafs
Treulich dienet seine Lannd unnd leut zu verfechten
zog herein mit sechstausend Landsknechten
alls sich aber der Krieg In Friden verwenndt
hab ich zu Jenetzan mein leben geenndt
der Corpus ist hie zu der Erden bestadt
Mein seell gott in gnaden aufgenomen hatt.

MDLVII Henricus a Pappenheim sac. Rom. Imp. hered. marschalc. mill. trib. avunculo benemerito gratitudinis ergo cum lacrymis p. f. Und oben unter zwei Wappen steht Threuchtlingen und Schellenberg.

Jenetzan ist wohl Genazzano bei Palestrina, oder vielleicht Genzano bei Acerenza in Basilicata. Landsknecht ist schon damals statt des richtigen Lanzknecht (denn das Wort kommt von Lanze, nicht von Land) geschrieben worden. Die Familie von Hirnheim war in Schwaben und Franken ansässig, Hoh-Haus wird als ihr Stammsitz genannt.

Tondruckwerk.

Norwegisches Bauernleben. Ein Cyklus in 10 Bildern von Adolph Tidemand. Nach den Original-Cartons zu den für die königl. Villa Oskarshall bei Christiania ausgeführten Gemälden lithographirt von J. B. Sonderland. Mit deutschem Text von W. Müller und norwegischem Text von A. Munch. Düsseldorf, Verlag von Ed. Schulte. Pr.: 5⅓ Thlr. (Mit nebengedrucktem norwegischem Titel.)

Im vorigen Jahre sahen wir auf den Kunstausstellungen zu Düsseldorf und Köln eine zusammengehörige Reihe von zehn Bildern, welche Tidemand im Auftrage des Königs von Schweden zur Dekoration eines Frieses im Speisessale der Villa Oskarshall bei Christiania auf Metalltafeln gemalt hatte. Die Bilder fanden damals ungetheilten Beifall, sowohl wegen der durch die ganze Reihe derselben sinnig hindurchgeschlungenen poetischen Gedankenkette, als auch wegen der tiefen Charakteristik und Wahrheit, welche jede einzelne Situation zu einem treuen Spiegel norwegischer Sitte und norwegischen Lebens stempelten. Dabei war die Ausführung mit Berücksichtigung des Zweckes der Bilder eine so freie und meisterhafte, der Vortrag ein so sicherer und in der Anwendung der zu Gebote stehenden Mittel so bescheidener, dass man sich zu der Anerkennung genöthigt sah: der Künstler sei auf der Bahn, die er bei seinem ersten grösseren Werke „die Haugianer“ mit so glücklichem Erfolge betreten, männlich strebend fortgeschritten. Seit der Vollendung jenes Bildes hatte er sich in sein Vaterland zurückbegeben und es gewann den Anschein, als hätte Düsseldorf eins der glänzendsten Talente, die in der hiesigen Schule ihre Ausbildung erlangten, auf immer verloren. Zu unserer grossen Freude sahen wir ihn jedoch im Herbste des Jahres 1849 wieder hierher zurückkehren, und zwar mit dem ehrenvollen Auftrage seines Königs, dem wir das in Rede stehende Werk verdanken. Tidemand hat übrigens seidem auch mehrere andere treffliche Bilder aus der Bauernwelt seines Vaterlandes gemalt, die in näherer oder entfernterer Beziehung zu jenem Friese stehen und in welchen er meistens einzelne, jenem Cyklus entnommene Vorwürfe als selbständige Bilder behandelt und demgemäss durchgeführt hat.

Der ausserordentliche Beifall, den die zehn Friesbilder bei Künstlern und Laien fanden, ward Veranlassung, dass die Schulte'sche Kunsthandlung hierselbst die Cartons, nach welchen die Bilder gemalt worden waren, für ihre permanente Ausstellung erwarb und die Veröffentlichung derselben in gelungenen Nachbildungen beschloss. Diese Nachbildungen liegen uns jetzt in einem geschmackvoll ausgestatteten Album in Quer-Folio vor. Sie sind von Sonderland mit der bei diesem Künstler bekannten Gewandtheit in Kreidemanier gezeichnet und bei Arnz & Comp. mit verschiedenen Tonplatten — je nach Erforderniss des Gegenstandes — gedruckt. Dürften auch vielleicht einige der Blätter ein Weniges zu kräftig erscheinen, so sind doch alle ohne Ausnahme wohl geeignet, auch Diejenigen mit dem eigenthümlichen Geist der Tidemand'schen Schöpfungen bekannt zu machen, welche die Originale selbst zu sehen nicht die Gelegenheit gehabt haben.

Indem wir den Inhalt der Darstellungen kurz angeben, bemerken wir, dass alle Bilder eine kreisrunde Form haben, ausgenommen das dritte und achte, welche beide viereckig und fast doppelt so lang wie hoch sind.

Das 1. Bild. Hirtenknabe und Mädchen auf der Senne.
- 2. - Brautwerbung.
- 3. - Brautzug nach der Kirche. (Mit vielen Figuren.)
- 4. Familienglück. (Das erste Kind.)
- 5. Familiensorge. (Das kranke Kind.)
- 6. Der Mutter Unterricht.
- 7. Des Vaters Unterricht.
- 8. Nächtlicher Fischfang auf dem Fjord.
- 9. Des jüngsten Sohnes Abschied.
- 10. Der einsamen Eltern Trost. (Das Lesen in der Bibel.)

Ein prächtiger allegorischer Titel von Caspar Scheuren in Farbendruck, so wie die beigegebenen Gedichte, in welchen die von Tidemand angeschlagenen Saiten nachklingen, verleihen dem Album einen erhöhten Werth. Wir glauben demselben eine beifällige Aufnahme voraussagen zu dürfen.

Düsseldorf. **R. W.**

Kupferstichwerk.

Dr. Martin Luther der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König. In geschichtlichen Umrissen von Heinrich Gelzer. Hamburg, Rudolph Besser; Gotha, Justus Perthes. In 4 Lieferungen. 1847—51. I. Bd. in gr. 4. enthaltend 48 Radirungen und 30 Bogen Text. Preis: Gebunden in Callico mit Goldschnitt 7 Thlr. Abdrücke auf chin. Papier in Leder geb. 10 Thlr.

(Schluss.)

Gehen wir jetzt das Buch noch einmal durch. Es beginnt mit der Geburt Luther's, am 10. November 1483 Nachts 11 Uhr. Es befremde nicht, dass der Künstler so weit zurückgeht in

der Lebensgeschichte seines Helden, um auch eine Wochenstube mitzugeben, wo der künftige Mann, wie in jeder andern, eben nur die Rolle des vielbedürftigen Säuglings spielen kann. Wir meinen, es gehöre gerade dazu, dass in einem solchen Buche der stille und unscheinbare Anfang nicht fehle, und abgesehen von der historischen Ueberlieferung Conrad Schlüsselburg's, nach welcher der Vater oft laut und inbrünstig an dem Bette des Kindes gebetet habe, dass der Herr ihm vergönnen möge, seines Namens (Luther = lauter) eingedenk, die Fortpflanzung der reinen Lehre zu befördern und welche den Künsler bei der Darstellung des Vaters und Kindes geleitet zu haben scheint — abgesehen hiervon, bietet das Bild eine charakteristische Genre-Composition, die den Stempel jener Zeit trägt. Ebenso dienen die folgenden Bilder, wo Luther in die Schule des strengen Schulmeisters von Mansfeld geführt wird, wo er als Chorknabe oder — wie er selbst sich ausdrückt — „als Partekenhengst das Brot vor den Häusern genommen, sonderlich zu Eisenach in seiner lieben Stadt", mit dem lieblichen Predellenbild, wo er im Hause der guten Ursula Cotta mit Wissenschaft und Musik beschäftigt ist — diese Bilder dienen, durch die richtige kulturgeschichtliche Behandlung der Tracht und Umgebung dem Beschauer die Bühne des Helden anschaulich zu machen und ihn so von Aussen in den Stoff hineinzuführen. Als Jüngling auf der Erfurter Universitätsbibliothek eine lateinische Bibel entdeckend, tritt er zuerst auf dem 4. Bilde mit festgehaltener Portraitähnlichkeit und forschbegierigem Antlitz vor uns. Sehr gut ist dann auf der 6. Tafel, wo er über die Schwelle des Augustinerklosters zu Erfurt tritt, die Bangigkeit und der innere Kampf in Haltung und Bewegung ausgedrückt, mit ergreifender Wahrheit in drei Blättern (8—10) die körperliche und geistige Selbstquälerei geschildert, der sich der junge Mönch hingiebt und aus der ihn das tröstende Wort Gottes und die wunderbare Gewalt der Musik wieder zu sich selbst aufruft. Es herrscht ein tiefer und grossartiger Ernst in diesen Compositionen, welche die saure Läuterung und Festigung des Mannes für seine grosse Lebensaufgabe, die schwere Vorbereitung dazu enthalten. Vor diesen Blättern muss man verweilen, um sich zum Bewusstsein zu bringen, wie heilig ernst er es mit seiner Sache meinte. Auf dem 11. Bilde, wo Luther als Baccalaureus philosophische und theologische Vorlesungen hält, entfaltet der Künstler seine ganze Kraft in der Charakteristik der Köpfe: der ehrenfeste und derbe Dr Pollich, der milde und edle Staupitz und alle die älteren und jüngeren Hörer sind vortrefflich individualisirt. In Bezug auf die Gruppirung haben wir zu bemerken, dass hier z. B., was wir oben schon andeuteten, der Realität um der malerischen Abrundung willen zu nahe getreten wird, indem dadurch einige Schüler zu der unbequemsten und unwahrscheinlichsten Stellung verurtheilt werden. Um hier noch gleich Aehnliches zu berühren, führen wir auch das Zusammentreffen Luther's mit Georg von Frundsberg an, wo beide Figuren conventionell theatralisch zu einander gestellt sind, ferner Luther als Junker Georg mit der Bibelübersetzung beschäftigt, die er sehr malerisch, aber für's Arbeiten völlig unpraktisch auf das Knie stützt, und das folgende Blatt, wo er sie (die Foliobibel), von der Wartburg fortreitend, gar aufgeschlagen auf den Hals des Pferdes legt und mit der rechten Hand hält. Besser macht es sich in No. 27, wo er mit Melanchthon's Hülfe die Bibelübersetzung fortsetzt. Hier ruht das Buch ihm auf dem Schoosse. Er redet mit dem hinter ihm stehenden Gefährten und der Künstler hat bei diesem stillen Beisammensein der Männer Gelegenheit genommen, die Portraits der Beiden recht treu herauszuarbeiten.

Anziehend durch Prägnanz des Ausdrucks, so wie durch den wirkungsvoll behandelten Schauplatz (das Innere der Schlosskirche) ist die Predigt Luther's (Bl. 12). Nicht immer ist das echte Luthergesicht mit gleichem Glücke herausgekommen, sehr schön aber und der Situation angemessen, mit dem „Ich kann nicht anders" schon auf der ernsten Stirn, steht er an dem Portal der Schlosskirche zu Wittenberg, wie er die Theses anschlägt. Hier zog der Künstler es vor, statt einer grösseren Composition, den Helden so ganz allein zu geben, wie er sein mühvolles Werk unternahm. In drei Nebenfelder verlegte er die Holzstösse Tezel's und der Wittenberger Studenten, so wie Luther's Absolutionsverweigerung gegen die von Tezel Bethörten. Das 17. und 18. Blatt enthalten zwei echte Historienbilder, welchen wir eine Ausführung in grösserem Maassstabe und in Farben wünschen möchten. Wir erblicken Luther knieend vor dem Cardinal Cajetan, der den Mönch im heftigsten Zorn aus seinen Augen verbannt und dessen Vertheidigungsschrift zur Erde geworfen hat. Auf diese weis't der Gottesstreiter voll Demuth und heiliger Festigkeit. Sehr glücklich ist auch hier sein Gesichtsausdruck, der den Schmerz über die Dissonanz durchblicken lässt. Der weise Staupitz redet vermittelnd und beschwichtigend. Ausserdem sind nur noch vier Zeugen dieses Auftritts gegenwärtig, von denen der Kopf des einen, ein im Vordergrunde sitzender Mönch, ein wahres Meisterstück von Charakteristik ist. Auf dem anderen Bilde ist die Disputation mit Dr. Eck in dem Saale der Pleissenburg zu Leipzig dargestellt. Hier ist wieder jeder Kopf, jede Stellung und Bewegung der Versammelten voll der feinsten und bezeichnendsten Eigenthümlichkeit. Die Begeisterung Luther's, die scharfen, lauernden Züge seines Gegners, die verdrossene, aber gespannte Aufmerksamkeit des Herzogs Georg und seines Begleiters, der hastige, bewegliche Karlstadt, welcher emsig in den Büchern sucht, der bedenklich sinnende Melanchthon und dann die übrige Zuhörerschaft, von dem rundbackigen, sorglosen jungen Novizen bis zu den bärtigen Mönchen, Alles ganz unvergleichlich im Ausdruck. Man fühlt die Gefährlichkeit und Kühnheit von Luther's Stellung, die Wucht der ihm feindlich Gegenüberstehenden mit. Nicht minder treffen die bei diesem Bilde gerühmten Vorzüge das 22. Blatt: „Luther vor Kaiser und Reich", auf welches schon Hr. Waagen hingedeutet hat. Die Mannigfaltigkeit der Köpfe ist bewunderungswerth, ihr gespannter Hinblick auf den Einen von grosser Wirkung. Die Predigt in Seeburg (No. 28) gegen den Bauernkrieg ist ein Bild voll Leben, Kraft und Fanatismus. Luther redet noch nicht, es wirkt nur erst seine Erscheinung. Mitten in dem aufgeregten Haufen stehend greift er in den Arm eines wirbelnden Trommelschlägers und fesselt ihn dadurch, indem er zugleich die andere Hand beschwichtigend erhebt. So edel, ernst und portraitwahr sein Antlitz hier erscheint, so hätten wir ihm hier doch etwas von dem heiligen Zorn gewünscht, womit er „denen den christlichen Namen abreissen wollte, die ihn zum Schanddeckel unfriedlichen und unchristlichen Vornehmens machen würden". Als sehr gelungene Compositionen führen wir noch an: No. 30. Luther's Gespräch mit Zwingli über die Sakramentsfrage. No. 31. Die Uebergabe der Augsburger Confession. No. 34. Luther als Prediger in der Kirche, voll schöner, warmer Begeisterung vor einer andächtigen Gemeinde.

Die Bilder aus dem Privatleben beginnen mit einer sehr ansprechenden gemüthvollen Darstellung. An dem offenen Bogenfenster einer Halle, das eine weite Aussicht in die Landschaft bietet, sitzen Luther und der Churfürst Johann der Beständige einander gegenüber. Der ehrenfeste Herr hat seinen Arm bequem auf die Fensterbrüstung gelegt und horcht mit etwas vorgebogenem Körper aufmerksam auf die Rede des Reformators, der ihm die auf seinem Schoosse ruhende Bibel vorlies't und erklärt. Dieses stille, innige Bild drückt, wie die

Erklärung sehr richtig bemerkt, der geschichtlichen Wahrheit gemäss, vollkommen die schöne unerschütterliche Geistes- und Gesinnungsgemeinschaft aus, welche den Lehrer mit dem Fürsten so eng verband. Auf dem folgenden Bilde besucht der Sohn dieses Fürsten den erkrankten Freund zu Schmalkalden. Sehr anziehend ist auch No. 38, wo Luther von Lucas Cranach gemalt wird. Wir sehen ihn da recht feierlich in etwas gezwungener Haltung wegen der ungewohnten Arbeit des Stillsitzens und in der Stellung, wie sie das auf uns gekommene Bild des Meisters Cranach zeigt. Spalatin lies't vor, Frau Käthe spinnt derweile und Melanchthon, hinter dem Stuhl des Malers, prüft mit gründlicher Gewissenhaftigkeit die Arbeit des kunstreichen Freundes. Ergreifend ist auch die folgende Composition, wo Luther an dem Krankenbett Melanchthon's mit inbrünstiger Heftigkeit betet. Der Kranke sieht dafür, dass er später geneset, fast etwas zu hoffnungslos aus. Anmuthige reizende Schilderungen des häuslichen Lebens, des Familienglücks und Leidens folgen. Einige Beispiele von dem Muth des Reformators in persönlichen Gefahren leiten zu den drei Bildern des letzten Abschnittes über, der sein letztes schönes Werk, die Schlichtung des Streites der Grafen von Mansfeld, seinen Tod und sein Begräbniss enthält.

Wir schliessen diesen Bericht, indem wir die Ueberzeugung aussprechen, dass das Werk, je öfter man es anschaut, ein desto lieberes Hausbuch werden wird und empfehlen es unsern Lesern als einen wünschenswerthen Besitz angelegentlichst.

F. Eggers.

Zeitung.

⊙ **Berlin.** Der Custos der musikalischen Abtheilung der hiesigen königl. Bibliothek, Professor Dehn, hat kürzlich eine mit reichlichem Erfolge gekrönte Reise durch Schlesien, zur Durchforschung der in den dortigen Bibliotheken etc. vorhandenen musikalischen Schätze, gemacht. Mit einem ebenso guten Auge für Dinge der bildenden Kunst wie für alte Musiknoten begabt, hat Hr. Dehn von seiner Reise u. A. ein Exemplar jener ungemein seltnen kleinen Metallspiegel des 17. Jahrhunderts mitgebracht, die auf der glänzend polirten Metallfläche eine, dem Daguerreotypbilde ähnliche bildliche Darstellung enthalten. Auf diesem Spiegel findet sich die lebenvolle Darstellung eines Eccehomo in figurenreicher Gruppe. Wahrscheinlich ist es eine leichte, mittelst eines sichern Firnisses geschützte Aetzung, durch welche die Darstellungen solcher Art hervorgebracht sind; das Nähere über die Technik ist indess, soviel bekannt, noch nicht ermittelt worden. [1])

Berlin. Der Reinertrag von dem Concert des akademischen Dombauvereins, von dem wir in No. 50 berichteten, hat sich auf 671 Thlr. 26 Sgr. 10 Pf. belaufen. Se. Maj. der König gab 20 Friedrichsd'or.

Düsseldorf. Hrn. E. Schulte hieselbst ist jüngst vom Könige von Schweden und Norwegen für die Herausgabe des Bilderwerks: „Norwegisches Bauernleben von Ad. Tidemand“ die grosse goldene Medaille für Kunst und Literatur zugesandt werden.

† **Neuss.** Die Kirche des unfern von hier belegenen Klosters Knechtsteden, ein nur wenig gekanntes, aber vorzüglich schönes Gebäude ausgebildet romanischen Styles, war im Lauf der Jahre ausser Gebrauch gekommen und ging baldigem Verfalle entgegen. Durch die Fürsorge und auf Kosten der Regierung ist sie im vergangenen Sommer so weit hergestellt worden, dass ihre Erhaltung fortan jedenfalls gesichert erscheint. Es ist zu hoffen, dass auch die weiteren Ausführungen zum Abschlusse der Reparatur dieses höchst schätzenswerthen mittelalterlichen Denkmales demnächst erfolgen werden.

W. **Amsterdam,** im Dec. Am 25. Nov. wurde eine Sammlung alter und neuer Gemälde, meist der holländischen Schule angehörend, in dem hiesigen Verkaufhaus für Kunstsachen (Huis met de Hoofden) öffentlich versteigert. Diese Gemälde machten einen Theil eines der berühmtesten holländischen Kabinette aus, dessen ich noch unlängst in einem meiner Berichte erwähnte, das Kabinet S. nämlich. Es scheint, dass der gegenwärtige Besitzer dieser vortrefflichen Sammlung, die ohnehin schon früher einer Theilung unterworfen wurde, die hohe Kunstliebe, welche seine Vorfahren auszeichnete, nicht theilt, ein Umstand, der um so mehr zu beklagen ist, als die Gemälde der alten Schule, die noch bis jetzt in Privatkabinetten aufbewahrt wurden, völlig aus dem Lande zu verschwinden drohen. Unter andern kamen für folgende Bilder die angeführten Preise, wobei es sich versteht, dass manche Bilder, die nicht hoch genug gingen, zurückersteigert wurden.

G. van Aelst, ein Stillleben 41 Fl.; P. van Blommen, rastende Hirten, ein in der Art des W. v. de Velde breit und kräftig gemaltes Bild 85 Fl. — Salomon de Bray, Simeon im Tempel 53 Fl. — Reinier Brakenburg, Interieur 70 Fl. — Bartholomäus Breenberg, Predigt Johannes des Täufers in der Wüste 250 Fl. — Breughel (Fluweele), Ansicht der Stadt Antwerpen, ein vortreffliches und reich staffirtes Stück, 2 Ellen und circa 3½ Elln breit, ging nicht höher als 25 Fl.; eine kleinere Landschaft von demselben 30 Fl. — Simon van der Does, Landschaft mit Vieh 199 Fl. — Jan van Goyle, Flussansicht 40 Fl. — Glauber, eine schöne und gebirgigte baumreiche Landschaft 95 Fl. — R. Griffier, zwei vortreffliche, äusserst feine Rheinansichten 145 Fl. — Frans Hals, das Portrait des Meisters und seiner Gattin, in einem fürstlichen Garten sitzend, ganze Figuren, vortrefflich und kraftvoll gemalt, aus der besten Zeit des Meisters 575 Fl. — S. Heemskerk, Gebet vor dem Mittagessen, ein sehr hübsches Genrebildchen 39 Fl. — J. de Heem, ein kleines Stillleben 21 Fl. — Willem de Heusch, zwei kleine aber sehr schöne in der Art des J. Both gemalte Gebirgslandschaften 750 Fl. — Jan van Huysum, Blumenstück 200 Fl.; ein anderes Blumenstück, eine vortreffliche Skizze von dems. 80 Fl. — J. Jordaens, die Anbetung der Hirten, ein schönes und grosses Bild 390 Fl. — J. van Kessel, eine baumreiche Landschaft 400 Fl. — Gerard de Lairesse, eine reiche Komposition, grau in grau 14 Fl. — Jan Lingelbach, ein grosses reichstaffirtes Stück, einen Seehafen der Levante vorstellend 1005 Fl. — Dirk Maas, ein Conversationsstück in der Art des Ph. Wouwermann 60 Fl. — N. Maas, ein Kinderportrait 41 Fl. — Willem van Mieris (geb. 1662, gest. 1747, Sohn des berühmteren Frans Mieris) Wildverkäufer, nebst Pendant, einen ähnlichen Vorwurf behandelnd 1725 Fl. J. van Minderhout, grosser Levantinischer Seehafen mit reicher Staffage 80 Fl. — Louis du Monoi, Wildprethändlerin 85 Fl.; derselbe, eine Köchin 90 Fl. — Murillo, (angebl.) junge Frau 100 Fl. — C. Netscher, Cleopatra mit der Natter (in der Art des durch den Willeschen Stich bekannten Bildes) 99 Fl. — Giacomo Palma, nackte Kinder 100 Fl. — F. Post, zwei Landschaften (Gegenden aus Surinam) 145 Fl. — Adam Pynacker, italienische Landschaft, stark an J. Both erinnernd, von vortrefflicher Wirkung 2135 Fl. — Hendrick Rietschoof, Seesturm (in der Art seines Meisters L. Backhuysen) 100 Fl. — J. Romano, eine Charitas 21 Fl. — Rombouts und A. van de Velde, eine kleine aber in der Haltung vortreffliche Landschaft 470 Fl. — P. P. Rubens, Maria Magdalena vor Jesus, der als Gärtner nach der Auferstehung vor ihr steht, lebensgrosse Figuren, ein Capitalbild 4950 Fl. — Rachel Ruysch, Blumenstück 200 Fl. — Pater Seghers,

---

1) Auskunft über einige andre Spiegel der Art s. in der Beschreibung der in der kgl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung von F. Kugler, S. 277, f.

Blumenguirlande 14½ Fl. — G. Schalken, brennendes Gebäude 50 Fl. — J. V. Staveren, ein Geizhals bei seinen Schätzen 50 Fl. — Jan Steen, die Rhetoriker, ein vortreffliches, in kraftvollem Tone gehaltnes Stück und in beträchtlicher Grösse (1 Elle breit, 85 Zoll hoch) ein junges Mädchen im Vordergrunde, ist eine der schönsten Figuren des Meisters 1955 Fl. — Abraham Stork, eine ruhige See 310 Fl. — J. van der Venne, Jagdparthie, vor einem Wirthshause rastend 29½ Fl. — H. Verschuuring, kleines Conversationsstück 33 Fl. — Ph. Wouwermann, eine reich staffirte Winterlandschaft, von vortrefflicher Haltung und durchaus nicht an die modernen weissbeschneiten harten Winterlandschaften erinnernd 2000 Fl. — Pieter Wouwermann, Conversationsstück in der Art seines Bruders Philipp 505 Fl. — J. d. Wit, eine Charitas 40 Fl. — Reinier Zeemann, eine Zaangegend 200 Fl.

Von der modernen Schule: Van Assche, gebirgigte Landschaft 100 Fl. — P. Barbiers, eine Landschaft 45 Fl. — J. van den Berg, Landschaft mit Vieh 145 Fl. — Bloemers, Blumenstück 50 Fl. — F. de Braekeleer, Liebeserklärung 160 Fl. — A. J. Brandt, Blumenstück 295 Fl. — M. van Bree, Familie von der Insel Marken 49 Fl.; desgl. 50 Fl. — A. Brondgeest, Flussansicht 500 Fl. — H. G. ten Kate, Kirmess bei Lampenlicht 99 Fl. — J. L. Cornet, die Studierstube des J. van Vondel; der Dichter ist in der Gesellschaft des Malers Ph. Koninck, so wie der Dichter A. und J. van Vos: ein sehr zart und fein behandeltes Bildchen, dass in der Behandlung stark an G. Dov erinnert 510 Fl. — E. van Drielst, Geldernsche Landschaft 50 Fl.; desgl. 71 Fl. — L. de Franco, das Innere einer Nagelfabrik und das Pendant, das Innere einer Eisenglätterei 300 Fl. — L. J. Hansen, Interieur 105 Fl. — P. Heliemans, Landschaft 59 Fl. — C. Krusemann, italienisches Mädchen 99 Fl. — de Marne, Ansicht einer französischen Landstrasse, reichstaffirt 300 Fl. — J. Moerenhout, Winterlandschaft 395 Fl. — G. J. J. van Os, Blumen und Früchte 1600 Fl.; desgl. 90 Fl.; desgl. Blumenstück 161 Fl. — P. G. van Os, Landschaft mit Vieh 79 Fl. — J. W. Pieneman, Landschaft 40 Fl. — N. Pieneman, Peter der Grosse, Skizze 123 Fl. — L. Riquier, Montezuma 124 Fl. — J. Vernet, ein Seehafen 80 Fl. — M. Versteeg, Mädchen bei Lampenlicht 150 Fl. — S. de Vletter, Conversationsstück in süsslicher Auffassung und konventionellem Ton 200 Fl. — A. Waldorp, Seestück 495 Fl. — A. Winter, Landschaft 67 Fl.

Kunstvereine.

Aus dem Bericht über die Wirksamkeit des Kunst-Vereins für **Böhmen**, für das Jahr 1850—1851.

(Schluss.)

Wir nennen hier vorzüglich Schwanthaler's Bronzestatue Premysl, die wir der Güte des Besitzers derselben, Herrn Veith auf Liboch, verdanken, und Delaroche's Napoleon zu Fontainebleau, welches letzte Gemälde, das, wie bekannt, bereits in Wien wahre Sensation erregt hatte, und auf mein schüchternes schriftliches Ersuchen von dem kunstsinnigen Eigenthümer, Hrn. Generalconsul v. Schletter in Leipzig, mit kaum gehoffter Bereitwilligkeit mir auch für unsere Stadt zu Gebote gestellt worden war. Nur Jene werden die Grösse des Opfers ermessen können, das Herr von Schletter dem Genusse der hiesigen Kunstfreunde brachte, denen es nicht unbekannt ist, welchen Werth er selbst gerade auf dieses Gemälde legt, das wir im Gegensatze zu manchen andern, eben nur durch räumliche Grösse, effectvolle Vertheilung von Licht und Schatten und sogenannte breite Behandlung imponirenden, ein wahrhaft historisches nennen müssen. Die erwähnte grossmüthige Einräumung zweier Zimmer im ersten Stockwerke machte es möglich, diess berühmte Bild für sich allein und ganz in der Weise aufzustellen, wie es in Wien geschehen war, wobei ich nicht verschweigen darf, dass wir die kostbaren Draperien der Gefälligkeit des Herrn von Arthaber und des Tapeziers Stöger in Wien verdanken, die uns Stoff und Schnüre, wie sie dort verwendet worden waren, unentgeltlich darliehen. Gewiss bedarf Delaroche's Napoleon einer ähnlichen Aufstellungsweise durchaus nicht, die nur zu leicht als Koketterie erscheinen und mitunter sogar den Verdacht erregen könnte, als sei seine Wirkung eben nur der Abwesenheit jeder störenden Nachbarschaft und dem gesperrten Lichte zuzuschreiben, in welchem allerdings, wie diess ein unliebsamer Vorgang in Wien zur Genüge erwiesen, dem Laien gegenüber auch ein matter Abklatsch einen ähnlichen Effekt machen kann. Wir hätten daher eine solche Bevorzugung, die die übrigen Ausstellungsgegenstände zu ihrem Nachtheile entbehren mussten, lieber vermieden gesehen. Das Beurtheilungscomité hielt es aber für eine Pflicht der Dankbarkeit, dem in dieser Beziehung deutlich ausgesprochenen Wunsche des grossmüthigen Eigenthümers nicht minder nachzukommen, als es von dem Wiener Vereine geschehen war.

Der Anziehungskraft dieses Bildes ist denn auch vorzüglich der enorme Ertrag der letzten Ausstellung zuzuschreiben; denn erst seit seiner Ankunft ist er gegen früher täglich auf das Doppelte und Dreifache gestiegen.

Für Eintrittskarten gingen ein: 2939 Fl. 24 Kr. C. M. An Katalogen 564 Fl. 28 Kr., zusammen daher 3503 Fl. 52 Kr. C. M. oder um 1565 Fl. 52 Kr. mehr, als im vorigen Jahre und um 1492 Fl. 44 Kr. mehr, als im Jahre 1846, dessen Ausstellungseinnahme bisher die höchste war.

Gewiss ist das Erträgniss der Ausstellung nicht der Zweck derselben; als Zeichen des sich regenden Kunstsinnes und als Messstab der Theilnahme ist es aber jederzeit erfreulich und selbst bedeutungsvoll. Diessmal ist es, wie gesagt, vor Allem Delaroche's Napoleon zuzuschreiben.

Der laute Beifall, den diess Bild nicht minder, als unser Vereinsblatt Columbus gefunden hat, kann aber als neuer Beweis gelten, dass auch die historische Kunst noch eine Zukunft hat, dass auch sie in der Brust des Volkes noch Anklang findet, wenn nur der Künstler aus frühern Perioden wahrhaft welthistorische, allgemein bekannte und gemeinverständliche Momente zu wählen, sie in geistvoller, das Ereigniss wahrhaft charakterisirender und verdeutlichender Weise zu behandeln und mit jener Liebe, Sorgfalt und frommen Gewissenhaftigkeit durchzuführen weiss, die vom Herzen kommend auch zum Herzen spricht, und selbst dem ungebildetern Gemüthe verständlich ist, — oder, wenn er, unmittelbar in die neue, dem allgemeinen Volksbewusstsein noch nicht entschwundene Geschichte greifend, uns in gleicher Behandlungsweise noch in voller, frischer Erinnerung stehende bedeutungsvolle Persönlichkeiten und Ereignisse darstellt. Wie Ruben's Columbus uns die endliche Erreichung des Lebenszieles eines grossen Mannes, den durch seine Folgen weltgeschichtlich gewordenen Moment der Erfüllung seines Hoffens und Strebens vorführt, den er, in voller Ahnung seiner Bedeutung, ohne Ueberraschung — denn er hat nie gezweifelt — eben nur als wohlverdiente längst erwartete Sühne langer Verspottung und Verfolgung, mit ruhigem, wundervollem Selbstgefühle hinnimmt: so schildert uns Delaroche's Napoleon, nicht minder in das Seelenleben und in die Geschichte eingreifend, die zum Selbstbewusstsein gediehene Vernichtung einer grossen dämonischen Existenz und ihrer welterschütternden Pläne.

Für den Verein wurden erkauft: 51 Bilder für 9535 Fl. 10 Kr. C. M.

Nebst den genannten Gemälden kommen abermals 25 Austauschblätter anderer Vereine und ein Bild: „am Eis verunglückte böhmische Musikanten" von Rich. Zimmermann, welches letztere unsere Austausch-Actie in der Verlosung des Salzburger Vereins gewonnen hat, zur Verloosung.

In höchst erfreulicher Weise hat sich diessmal auch die Zahl der Privatkäufer vermehrt. Mit besonderer Freude bemerken wir, dass namentlich der ehrbare Handelsstand Prags, der sich, wie bekannt, längst bei allen wohlthätigen Unternehmungen und Anstalten in ausgezeichneter, nicht immer genug hervorgehobener Weise betheiligt, nun auch der Kunst seine kräftige Unterstützung zuzuwenden anfängt, und nach und nach das Bedürfniss fühlt, sich an ihren sinnvollen Schöpfungen zu erfreuen, seine Wohnungen mit der bleibend werthvollen Zierde guter Gemälde, diesem Zeichen eines wahrhaft edlen Geschmackes, zu schmücken. Wir wollen hoffen, dass diess Gefühl immer allgemeiner, dass die Kunst auf diese Art immer mehr Volksbedürfniss werden möge!

Von Privaten wurden erkauft: 45 Bilder um die Summe von 12,100 Fl. 40 Kr. C. M.

Der Gesammtankauf auf der letzten Ausstellung, Privat- und Vereinsankäufe zusammen gezählt, betrug also 96 Kunstwerke mit einem Aufwande von 22,010 Fl. 53½ Kr. C. M. oder um 5323 Fl. 32½ Kr. mehr,

als im vorigen Jahre. Auch in dieser Beziehung ist daher diess Jahr das günstigste seit der Gründung unseres Vereins.

Allerdings müssen wir gestehen, dass die heimische Kunst auf unserer letzten Ausstellung nur mit einer verhältnissmässig sehr geringen Zahl von Bildern, meist Erstlingswerken von Schülern der Akademie, vertreten war. Wir fragen offen: was ist die Ursache dieser betrübenden Erscheinung? und fordern Jedermann zur Antwort heraus. Die Rechtfertigung des Ausbleibens der Mehrzahl der am meisten vorgerückten Zöglinge unserer Kunstschule liegt nahe; sie waren theils mit der Vollendung grösserer Privatbestellungen, theils aber mit den Vorarbeiten für die Ausmalung des Belvederesaales beschäftigt, bei der sie Direktor Ruben im Interesse ihrer eigenen Fortbildung betheiligt.

In Folge des Steigens unserer Mitgliederzahl hat sich auch unser **Fond für öffentliche Kunstwerke**, dem statutenmässig ⅕ des jährlichen Actienerträgnisses zufliesst, und den wir in Wahrheit als den Stolz unseres Vereins bezeichnen können, um einen grössern Betrag als früher, und zwar um 4243 Fl. C. M. gehoben. Nach Rücklage des zur Deckung der Ausmalung des Belvederegebäudes nöthigen Betrags von 30,000 Fl. erübrigte nach meinem letzten Berichte für das zweite monumentale Werk bereits eine Summe von 6645 Fl. 25⅔ Kr., hiezu das Fünftel des Actienerträgnisses des nun schliessenden Jahres 4243 Fl., ferner die Sparkassainteressen 1267 Fl. 14 Kr., ergiebt sich die in unserem Fond für öffentliche Kunstwerke für das Radetzky-Monument am Schlusse dieses Jahres disponible Summe mit 12,155 Fl. 39⅔ Kr. C. M.

Im vorigen Berichte habe ich Ihnen angezeigt, dass der Anwurf der zur „Bemalung bestimmten Wandflächen im Saale des Belvederegebäudes“ unter Prof. **Gruber's** Leitung bereits begonnen sei, und dass unmittelbar nach Vollendung dieser Vorarbeit die Wandgemälde selbst in Angriff genommen werden sollen. Die genannte Vorarbeit hat sich jedoch wider Erwarten noch wesentlich verzögert. Die Bereitung der stereochromatisch zu bemalenden Wandflächen erfordert eine ausserordentliche Sorgfalt, vorzüglich was die Reinigung des Kalkes und Sandes von fremden, der aufzunehmenden Farbe gefährlichen Bestandtheilen betrifft. Der sonst so treffliche Prager Kalk enthält aber solcher schwer zu beseitigender Bestandtheile eine grosse Menge. Trotz des hiedurch verspäteten Anwurfes der Wände wurde demnach im August vorigen Jahres auch noch mit der Ausmalung selbst begonnen. Die Erfahrung erwies jedoch bald, dass auch die grösste Vorsicht in Bereitung des Prager Kalkes keine genügende Sicherheit seiner nöthigen Reinheit gewähre; dass es sich daher als räthlich erweise, den Gebrauch desselben ganz zu vermeiden und statt seiner den von Zdic zu gebrauchen. Der Ausschuss musste sich desshalb entschliessen, die bereiteten Wandflächen neu herstellen zu lassen, und die begonnene Malerei eben nur als Probe anzusehen. Um bei den neuen Arbeiten mit voller Sicherheit vorzugehen, zog er es vor, Herrn Prof. Gruber selbst nach Berlin zu senden, um sich mit den Handgriffen bei Herstellung der zu bemalenden Wandflächen genau bekannt zu machen. Der Ausschuss liess ihm später zwei von Director Ruben zur Betheiligung bei der Ausmalung vorgeschlagene Akademiezöglinge, die Herren **Trenkwald** und **Swoboda** nachfolgen, damit auch sie dort praktisch die Fortschritte in der Bereitung der Farben und in der Anwendung des als Bindemittel dienenden Wasserglases erlernen möchten. Im vergangenen Mai nahm Dir. **Ruben** die Arbeit mit aller Kraft in Angriff. Bereits sind 3 Gemälde unter Mitwirkung der Herren **Trenkwald**, **Swoboda** und **Lhota** begonnen, und 2 derselben werden noch im Laufe dieses Sommers vollendet werden.

Und auch mit Bezug auf das zweite öffentliche Werk, „die Errichtung der Erzstatue des F. M. Radetzky“, sind wir im vergangenen Jahre einen wichtigen Schritt weiter gekommen.

Im letzten Berichte habe ich die Hoffnung ausgesprochen, dass der Beschluss derselben nicht nur dem Vereine mehr neue Mitglieder, sondern auch unserem Fond für öffentliche Kunstwerke so manche speciell diesem Zwecke, der Errichtung der Statue des Vaters der Soldaten, des Wiedereröffners der Pulsadern vieler heimischen Industriezweige, gewidmete ausserordentliche Beiträge zuführen werde, auf deren Annahme §. 23 unserer Statuten ausdrücklich hinweist. Ich hatte mich zugleich verpflichtet, die in dieser Beziehung nöthigen öffentlichen Kundmachungen und Einladungen zu erlassen. Ich bin dieser Pflicht dadurch nachgekommen, dass ich nicht nur den geeigneten Aufruf wiederholt durch die Zeitungen veröffentlichen liess, sondern auch alle Armeecommanden, Armeecorpscommanden, Landes-Militärcommanden, Militärcommanden, so wie das Marinecommando und sämmtliche durch Geburt, Rang und Stellung vorzugsweise ausgezeichnete Inhaber k. k. Regimenter von dem gefassten Beschlusse brieflich verständigte, und sie um ihre einflussreiche Unterstützung bat. Meine Erwartungen sind nicht getäuscht worden. Ausdrücklich aus diesem Anlasse und bloss für dieses Zweck wurden 27 Actien gewonnen, und zählt unser Verein namentlich Se. k. k. Hoheit den Erzherzog Albrecht, dann die k. k. Hoh., den Prinzen von Preussen und den Prinzen Karl von Preussen zu seinen Mitgliedern. An der Errichtung des Radetzky-Monuments gewidmeten Separatbeiträgen theils von einzelnen h. und a. h. Personen, theils als Resultat bei den verschiedenen Truppenkorps veranstalteter Sammlungen, sind bisher bereits eingegangen 8983 Fl. 41 Kr. C. M.

Unter den ersten müssen wir namentlich hervorheben: die Beiträge Sr. Maj. des Königs von Preussen mit 1000 Fl. C. M.; Sr. k. k. Hoh. des Erzherzogs Franz Carl mit 100 Fl.; Sr. Maj des Königs Ludwig von Baiern (200 Fl. rh.) 166 Fl. 40 Kr.; Sr. k. k. Hoh. des Erzherzogs Ludwig 100 Fl.; Sr. Maj. des Königs von Sachsen 500 Fl.; Sr. Maj. des Königs von Würtemberg 105 Fl.; Sr. Durchl. des Fürsten Franz Joseph von Dietrichstein 1000 Fl.; Sr. kais. Hoh. des Herzogs von Modena 100 Fl.; Sr. kön. Hoh. des Herzogs von Nassau 200 Fl.; Sr. Maj. des Königs von Hannover (20 Louisd.) 210 Fl.; Sr. Maj. des Kaisers von Russland (1000 Silberrubel); Sr. kais. Hoh. des Grossfürsten Thronfolgers (1000 Silb. Rub.); Sr. kais. Hoh. des Grossfürsten Constantin (500 Silb. Rub.), (zusammen 4929 Fl. 20 Kr.); Sr. k. k. Hoheit des Erzherzogs Albrecht 100 Fl. C. M.

Wenn zu der oben aufgeführten Summe der besonderen Beiträge pr. 8983 Fl. 41 Kr. C. M. die früher nachgewiesene, aus dem rückgelegten Fünftel für das Radetzky-Monument disponible Summe von 12,155 Fl. 39⅔ Kr. hinzugerechnet wird, so ergibt sich für dieses Werk bereits ein Cassestand von 21,139 Fl. 20⅔ Kr. C. M., von welchem lediglich die verhältnissmässig nicht bedeutenden Druck- und Portoauslagen abzuschlagen sein werden.

Allerdings genügt diese Summe noch nicht, um die Kosten der projectirten Erzstatue selbst zu decken. Wohl aber legte sie dem Ausschusse die Pflicht auf, die Ausführung wenigstens anzubahnen und die hiezu nöthigen ersten Schritte zu unternehmen. Da ein Fünftheil des Ertrags der Jahresbeiträge unseres Vereins diesem Werke zufliesst, so ist das endliche Zustandekommen desselben selbst für den Fall gesichert, wenn uns auch an besonderen Beiträgen, die doch von mancher Seite noch in Aussicht stehen, gar nichts mehr einginge. Es wurden desshalb schon im vorigen Herbste die beiden vaterländischen Bildhauer **Emanuel** und **Joseph Max** privative aufgefordert, sich mit Skizzen oder Modellen ihrer eigenen Erfindung in Competenz zu setzen. Beide haben dieser Aufforderung entsprochen. Auch Director Ruben, von dem in Anwendung des durch §. 23 unseres Verwaltungsplanes den Vereinsmitgliedern ertheilten Vorschlagsrechtes die erste Anregung zur Errichtung dieses Denkmals ausgegangen war, hatte nach seiner eigenen Idee von Herrn Joseph Max eine kleine Skizze in Thon verfertigen lassen, welcher von den beiden genannten Bildhauern selbst der entschiedene Vorzug vor ihren Erfindungen zugestanden wurde. Sie zeigt den greisen Helden, wie er von den verschiedenen Truppengattungen, die zugleich sinnreich die mannigfaltigen Nationalitäten der Monarchie repräsentiren, auf einem Schilde getragen, mit gezücktem Schwerte vorschreitend, das Banner des Doppelaars, diess Symbol der Einheit der Gesammtmonarchie, triumphirend zu neuem Ruhm erhebt.

Da die Möglichkeit der künstlerischen Durchbildung sich schon aus dem kleinen Modelle entnehmen liess, so fiel in der am 15. März l. J. abgehaltenen Sitzung die einstimmige Wahl des Ausschusses auf Ruben's geniales Project, in deren Folge die Gebrüder Max beauftragt wurden, unter Leitung des Erfinders gemeinschaftlich ein durchgeführtes Modell in Gyps in verjüngtem Massstabe auszuführen.

Verlag von **Rudolph** und **Theodor Oswald Weigel** in **Leipzig**. — Druck von Gebr. **Unger** in Berlin.

A.

